



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musikalische Diversifikation im Film “Some Like It  
Hot”. Die Relation zwischen  
Backgroundkenntnissen und der Applikation von  
Filmmusik

Verfasserin

Nicole Walther

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: ao.Univ.Prof. Dr. Margareta Saary



Diese Arbeit widme ich meinen Eltern, Desi und Benny, die immer für mich da  
sind



# Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort .....	9
2	Einleitung .....	11
3	Rahmendaten zum Film "Some Like It Hot" .....	13
3.1	Darlegung der Mitwirkenden .....	13
3.2	Backgroundinformationen zum Film "Some Like It Hot" .....	20
3.2.1	Filmdaten und diverse Aspekte des Drehprozesses .....	20
3.2.2	Literarische, musikalische und filmische Vorlagen .....	26
3.3	Der Konspekt von "Some Like It Hot" und die Veranschaulichung der Charaktere .....	30
3.4	Biographien .....	52
3.4.1	Adolph Deutsch.....	52
3.4.2	Billy Wilder.....	57
3.4.3	I. A. L. Diamond .....	64
3.4.4	Marilyn Monroe .....	66
3.4.5	Jack Lemmon .....	76
3.4.6	Tony Curtis .....	82
4	Deskription peripherer Erscheinungen im Hintergrund der Genese von "Some Like It Hot" .....	91
4.1	Kontext zum Plot des Films. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft um 1929 und 1958/1959.....	91
4.1.1	Politische und wirtschaftliche Begebenheiten dieser Jahre .....	92
4.1.2	Die Prohibitionsära .....	97
4.1.3	Das organisierte Verbrechen .....	98
4.1.4	Gesellschaftliche Phänomene.....	102
4.1.5	Andeutungen auf diverse Vorgänge signifikant für eine determinierte Zeitspanne und ihre Intentionen .....	104
4.2	Historische Vorgänge der Filmindustrie Hollywoods.....	117
4.2.1	Das Studiosystem.....	122
4.2.2	Das Package-Unit-System.....	127
4.2.3	Das Starsystem.....	129

4.2.4	Die Zensur in der Filmindustrie Hollywoods, hauptsächlich in Bezug auf "Some Like It Hot"	136
4.3	Die Produktions- und Distributionsunternehmen des Films "Some Like It Hot"	139
4.3.1	Das Studio United Artists (UA) als Minor Studio in Gegenbewegung zum vorherrschenden Studiosystem	139
4.3.2	Die Produktionsfirmen Ashton Productions und The Mirisch Corporation	142
5	Filmmusikanalyse	145
5.1	Introduktion musikgeschichtlicher Termini und Fakten	145
5.1.1	Filmmusik und ihre Applizierung, primär Hollywood betreffend	146
5.1.2	Varianten und Hintergründe musikalischer Erscheinungen von Jazzelementen in "Some Like It Hot"	149
5.2	Die Applikation von Filmmusik in "Some Like It Hot"	154
5.2.1	Der Gebrauch von Off-Screen und On-Screen-Musik	154
5.2.2	Musikalische Zitate - Inkorporierung bereits existenter Musik	157
5.2.3	Die Signifikanz der Konstituierung musikalischer Themen	169
5.3	Fazit	173
6	Zusammenfassung	175
7	Literaturverzeichnis	177
7.1	Internet	181
7.2	Bilder	185
7.3	Audio- und Audiovisuelle Quellen	186
8	Anhang	187
8.1	Musikvorkommen in "Some Like It Hot"	187
8.2	Songtexte	195
8.2.1	"Runnin' Wild" (Songtext)	195
8.2.2	"Down Among the Sheltering Palms" (Songtext)	195
8.2.3	"By the Beautiful Sea" (Songtext)	196
8.2.4	"I Wanna Be Loved By You" (Songtext)	197
8.2.5	"Sweet Sue, Just You" (Songtext)	198
8.2.6	"Stairway to the Stars" (Songtext)	199

8.2.7	“For He’s A Jolly Good Fellow” (Songtext).....	200
8.2.8	“I’m Through With Love” (Songtext).....	200
9	Lebenslauf.....	203





# 1 Vorwort

Mit dem Thema Filmmusik kam ich das erste Mal durch Vorlesungen von Frau Dr. Margarete Saary, die Betreuerin meiner Arbeit, in Berührung. Diese Lehrveranstaltungen handelten von musikalischen Destruktionsverfahren und politischen Manipulationen in Filmen. Auf diese Weise eröffnete sich mir eine neue Sichtweise bei der Filmrezeption und ich beschloss mich näher mit dieser Thematik zu beschäftigen.

Diese Arbeit behandelt die Vielschichtigkeit sowie die diversen Funktionen und Musikformen der Vertonung von "Some Like It Hot". Um die Musik eines Films aus der Filmindustrie Hollywoods analysieren zu können, muss zunächst auf determinierte Produktions-, Distributions- und Exhibitionssysteme hingewiesen werden, denn die Herstellung eines Filmes ist mit zahlreichen Faktoren verbunden. Die Verbindung Plot und Musik nimmt dabei, besonders in "Some Like It Hot", eine bedeutende Stellung ein.

Das Verfassen einer umfangreichen wissenschaftlichen Arbeit ist mit der Hilfsbereitschaft und Unterstützung einer Vielzahl an Menschen verbunden, weshalb ich mich bei einigen von ihnen ganz speziell bedanken möchte. In erster Linie danke ich meiner Betreuerin, Frau Dr. Margarete Saary, die mich während des gesamten Verlaufes meiner Arbeit unterstützte, motivierte und hilfreich zur Seite stand. Meiner Familie, die die gesamte Entwicklungsphase meiner Arbeit mit mir durchlebte, kann ich gar nicht genug Dank und Anerkennung bekunden. Ebenso meinen FreundInnen, die wie eine zweite Familie für mich sind. Für das Kontrollieren meiner Arbeit danke ich meinem Papa, Dieter Walther, meiner Schwester, Désirée Walther, Lelo (Elisabeth Orasch), Heidi Sylle, Eva Drnek und Dado (Stefan Berger). Des Weiteren gilt mein Dank Eugen Sares, der mir vor allem in technischen Angelegenheiten zur Seite stand. Als sich meine Festplatte als defekt erwies, borgte er mir seinen Laptop. Eine seelische Stütze waren mir alle, doch manche standen mir während des gesamten Arbeitsverlaufes bis in die Endphase bei, deshalb bin ich folgenden lieben Menschen ganz besonders dankbar: meinem Papa, meiner Mama (Evelin Walther), meiner Schwester Desi sowie Benny, Frau Dr. Saary, Lelo, Dado, Petra, Manuel, Esa, Rainer, Clemens,

Helga, die gesamte Familie Papaevangeliou sowie alle FreundInnen, die an dieser Stelle nicht mehr erwähnt sind, es aber sollten. Außerdem bedanke ich mich herzlich bei Mag. Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria, Wien, der mich lange und ausführlich beriet. Darüber hinaus möchte ich meine Dankbarkeit Herrn Peter Mohn und Herrn Gabriel Patocs gegenüber zum Ausdruck bringen.

## 2 Einleitung

Das Schreiben dieser Arbeit ist vergleichbar mit dem Schälen einer Frucht. Um zum Kern der Arbeit vorzudringen, müssen die Sachverhalte zunächst oberflächlich betrachtet werden. Aus diesem Grunde erarbeitete ich ein Sequenzprotokoll, bei dem alle Einstellungen sekundengenau festgehalten wurden. Zusätzlich analysierte ich neben der Musik noch die Kameraperspektiven, Ausstattung, Körpersprache und die Emotionen. Das Sequenzprotokoll trägt in direkter Weise nicht viel zur Arbeit bei, nur Massen an Seiten, deshalb muss es erst ausgewertet und seine Inhalte an die passenden Stellen in der Arbeit platziert werden. Im Anhang findet sich die komprimierte Version der Darstellung der Musik in "Some Like It Hot".

Meine Ausführungen deuten auf die musikalische Diversifikation im Film "Some Like It Hot" hin. Dabei ist die Relation zu Backgroundinformationen essenziell für die Analyse. Der vielfältige Einsatz von Musik entspricht einer klanglichen Bandbreite, die Jazzelemente, klassische europäische Musik, Filmmusiktraditionen und hauptsächlich Songs impliziert. Die ersten beiden Kapitel der Abhandlung zeigen die Hintergründe auf, die im dritten Kapitel zum musikanalytischen Abschnitt führen. Dabei wende ich die Methoden der Musikanalyse, unter Bedacht sozialer Faktoren, an und recherchierte Zusammenhänge.

Zur Quellenangabe sei noch erwähnt, dass ich mich bemüht habe, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung des Bildmaterials einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.







### 3 Rahmendaten zum Film “Some Like It Hot“

Im ersten Kapitel dieser Arbeit werden die essenziellen Fakten zum Film dargebracht, die eine Basisinformation rund um “Some Like It Hot“ liefern und eine einführende Wirkung haben sollen. Das erste Unterkapitel beinhaltet die Filmbesetzungsliste und das zweite informiert über die, den Film betreffenden, Angaben. Der dritte Abschnitt impliziert eine ausführliche Inhaltsangabe, und der letzte Teilbereich introduziert die DarstellerInnen dieses Films.

#### 3.1 Darlegung der Mitwirkenden<sup>1</sup>

Die DarstellerInnen in "Some Like It Hot“ waren die hier angeführten:

 2	Sugar Cane Kowalczyk	Marilyn Monroe
 3  4	Joe/Josephine/Junior	Tony Curtis
 5	Jerry/Daphne	Jack Lemmon

---

<sup>1</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0053291/fullcredits#cast>.

<sup>2</sup> Marilyn Monroe:






<http://filmcomedy.blogspot.com/2008/07/some-like-it-mildly-warm.html>.

<sup>3</sup> Tony Curtis und Jack Lemmon: <http://www.imdb.com/title/tt0053291/mediaindex>.

<sup>4</sup> Tony Curtis: <http://www.homevideos.com/index-classics.htm>.

<sup>5</sup> Jack Lemmon und Tony Curtis als Frauen verkleidet:

<http://www.homevideos.com/revclas/42.htm>.

 6		Spats Colombo/Gamaschen Colombo	George Raft
 7		Detective Mulligan	Pat O'Brien
 8		Osgood Fielding III.	Joe E. Brown
 9		Little Bonaparte/der kleine Bonaparte	Nehemiah Persoff
 10		Sweet Sue	Joan Shawlee
		Sig Poliakoff	Billy Gray
		Toothpick Charlie/Zahnstocher Charlie	George E. Stone

---

<sup>6</sup> George Raft:

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=88024764>.

<sup>7</sup> Pat O'Brien: <http://www.geocities.com/rmm413/PatOBrien.html>.

<sup>8</sup> Joe E. Brown: <http://www.homevideos.com/revclas/42.htm>.

<sup>9</sup> Nehemiah Persoff:

<http://www.imdb.com/media/rm1371052544/nm0675490>.

<sup>10</sup> Joan Shawlee:

<http://stirredstraightup.blogspot.com/2008/06/luckiest-man-alive.html>.



	Beinstock	Dave Barry
	Spats' henchman/einer der "Anwälte" von Gamasche	Mike Mazurki
	Spats' henchman/einer der "Anwälte" von Gamasche	Harry Wilson
	Dolores	Beverly Wills
	Nellie	Barbara Drew
	Johnny Paradise	Edward G. Robinson Jr.
Uncredited <sup>11</sup> :		
	Bellhop	Al Breneman
	Olga (Klarinettenspielerin)	Marian Collier
	Spats' henchman/einer der "Anwälte" von Gamasche	Pat Comiskey
	Bandmitglied	Joan Fields
	Bandmitglied	Mary Foley
	Direktor des Beerdigungsinstitutes/ Josephines Stimme	Paul Frees
	Mobster at banquet/Mafiamitglied beim Bankett	Joe Gray
	Official/Officer/Polizist 1	Ted Hook
	Official/Officer/Polizist 2	Harold 'Tommy' Hart
	Kellner	John Indrisano

---

<sup>11</sup> „Uncredited“ bedeutet, dass die Namen dieser SchauspielerInnen nicht erwähnt werden, weder im Vorspann noch im Abspann.

	Bouncer/Türsteher bzw. Rausschmeißer	Tom Kennedy
	Spats' henchman/einer der "Anwälte" von Gamasche sowie sein Fahrer	Jack McClure
	Bandmitglied	Penny McGuiggan
	Mary Lou (Trompetenspielerin)	Laurie Mitchell
	Bandmitglied	Colleen O'Sullivan
	Rosella	Helen Perry
	Betrunkener	Fred Sherman
	Mr. Mozzarella	Tito Vuolo
	Emily (Bandmitglied)	Sandra Warner
	Bandmitglied	Grace Lee Whitney




Folgende Personen wirkten an der Herstellung des Films mit:

 12	Regie/Drehbuch/Produktion	Billy Wilder
 13	Drehbuch/Ko-Produzent	I. A. L. Diamond

<sup>12</sup> Billy Wilder: <http://images.google.at/images?hl=de&q=Billy+Wilder&btnG=Bilder-Suche&gbv=2>.

<sup>13</sup> I. A. L. Diamond: <http://images.google.at/images?gbv=2&hl=de&q=I.+A.+L.+Diamond&btnG=Bilder-Suche>.



	Plot	Robert Thoeren
	Plot	Michael Logan
	Regieassistentz	Sam Nelson
	Produktionsmanager	Allen K. Wood
	Produktionsassistentz	Doane Harrison
 14	Original Music	Adolph Deutsch
	Song-Supervisor	Matty Malneck
	Musikschnitt	Eve Newman
	Sound Department	Fred Lau
 15  16	Kamera	Charles Lang Jr.
	Schnitt	Arthur P. Schmidt
	Art Directors (Dekorationsbau, Bauten)	Ted Haworth
	Set Decorators (Bühnenbildner, Ausstatter)	Edward G. Boyle




---

<sup>14</sup> Adolph Deutsch:

<http://images.google.at/images?gbv=2&hl=de&q=Adolph+Deutsch&btnG=Bilder-Suche>.

<sup>15</sup> Charles Lang Jr. in jungen Jahren: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/lang.htm>.



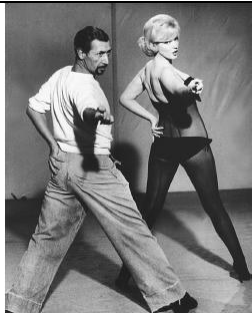
<sup>16</sup> Charles Lang Jr.: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/lang.htm>.

 17	Kostüme	Orry-Kelly
	Wardrober	Bert Henrikson
	Hair Stylistin	Agnes Flanagan
	Hair Stylistin	Alice Monte
	Make-up-Artist	Emile LaVigne
 18	Make-up-Artist (für Marilyn Monroe)	Allan Snyder (uncredited)
	Art Department (property master)	Tom Plews
	Spezialeffekte	Daniel Hays (uncredited)
	Spezialeffekte	Milt Rice
	Stunts	Polly Burson (uncredited)
 19	Stunts	Joe Gray (uncredited)
	Continuity	John Franco
	Garderobe	Bert Henrikson
	Lyricist/Textschreiber zum Song "Running Wild"	Joe Grey

<sup>17</sup> Orry-Kelly: <http://www.costumedesignersguild.com/cdg-awards-recipient.asp?AwardID=26&awardtype=3>.

<sup>18</sup> Allan Snyder und Marilyn Monroe: „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 284.

<sup>19</sup> Der Stuntman Joe Gray: <http://www.imdb.com/media/rm4142764544/nm0336724>.

	Lyricist/Textschreiber zum Song "Running Wild"	Leo Wood
	Lyricist/Textschreiber für den Song "I'm Thru With Love"	Gus Kahn
	Lyricist/Textschreiber für den Song "Stairway to the Stars"	Mitchell Parish
Uncredited :		
 20	Dialog-/Text-Coach	Paula Strasberg
 21	Stand-in: Marilyn Monroe	Evelyn Moriarty
 22	Choreographer	Jack Cole
	Still photographer	Bernie Abramson
	Still photographer	Floyd McCarty
	Production Secretary	Alpha Steinman

<sup>20</sup> Paula Strasberg: <http://www.whosdatedwho.com/celebrities/people/dating/paula-strasberg.htm>.

<sup>21</sup> Evelyn Moriarty mit Tony Curtis und Jack Lemmon: „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 295.

<sup>22</sup> Jack Cole bei der Probe mit Marilyn Monroe: <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ch-De/Cole-Jack.html>.

	Gaffer	Don Stott
	Location Manager	John Veitch

## 3.2 Backgroundinformationen zum Film „Some Like It Hot“

### 3.2.1 Filmdaten und diverse Aspekte des Drehprozesses

Billy Wilder und I. A. L. Diamond unternahmen zu Beginn des Jahres 1958 die ersten Schritte der Produktion und begannen mit dem Drehbuch zu „Some Like It Hot“. Anfang August 1958 starteten die Aufnahmen des Films in den Goldwyn Studios und in weiterer Folge auf der Anlage des Hotel Del Coronado in San Diego, Kalifornien, welches das Hotel „Seminole Ritz“ in Florida darstellen sollte.<sup>23</sup> Die Dreharbeiten dauerten bis Anfang November 1958.<sup>24</sup> Im Anschluss daran wurde am Schnitt gefeilt, und die Premiere des Films fand am 29. März 1959 statt.<sup>25</sup> Zu seinem heutigen Berühmtheitsstatus stieg „Some Like It Hot“ erst später auf. Laut der Internet Movie Database fungierten die Ashton Productions und The Mirisch Corporation als Produktionsfirmen für diesen Film, wobei Billy Wilder die Funktion als Drehbuchautor gemeinsam mit I. A. L. Diamond, des Weiteren als Regisseur mit Sam Nelson als Regieassistenten und zusätzlich als Produzent mit den Produktionsassistenten Doane Harrison und I.A.L. Diamond übernahm. Allen K. Wood agierte als Produktionsleiter. Der Plot von „Some Like It Hot“ basiert auf einem Drehbuch von Robert Thoeren und Michael Logan zum französischen Film „Fanfare d’amour“ aus dem Jahr 1935 (Regie: Richard Pottier), das 1951 für eine deutsche Produktion namens „Fanfaren der Liebe“ (Regie: Kurt Hoffmann) wieder verwendet wurde.

Bis zum Beginn der Dreharbeiten beschäftigten sich Billy Wilder und I. A. L. Diamond täglich von neun bis sechs Uhr mit dem Aufbau des Drehbuches und seinen Formulierungen. Das Casting fand bereits statt, als sich die beiden immer

<sup>23</sup> Vgl. „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 24.

<sup>24</sup> Vgl. Spoto, 1993, S. 394.

<sup>25</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0053291/releaseinfo>.

noch mit dem Skript befassten. Im Endeffekt war die Gestaltung des Drehbuches erst vier Tage vor dem Abschluss des Shootings vollständig. Bei der Besetzung wurde neben Cary Grant, auch an Frank Sinatra für die Rolle des Joe gedacht. Billy Wilder plante allerdings schon seit Längerem eine Zusammenarbeit mit Cary Grant, die jedoch nie gelang. Letzten Endes übernahm Tony Curtis die Rolle des Joe und sollte dabei, laut Sinyard und Turner<sup>26</sup>, in seiner Verkleidung als Junior den Akzent und Habitus von Cary Grant nachahmen. Mitzi Ganor sollte die Rolle der Sugar Cane übernehmen bis Marilyn Monroe Interesse am Film bekundete und im April 1958 ihren Vertrag unterschrieb. Die Budgetverteilung für die DarstellerInnen erfolgte, nach „Billy Wilders Some Like It Hot“<sup>27</sup>, dergestalt, dass Marilyn Monroe für ihre Darstellung 300.000 Dollar zuzüglich einer Gewinnbeteiligung erhielt und Tony Curtis, sowie Jack Lemmon jeweils 100.000 Dollar, wobei Tony Curtis angeblich ebenfalls eine Gewinnbeteiligung bekommen haben soll. Das Produktionsbudget betrug 2.373.490 Dollar, wobei Billy Wilder für Drehbuch und Regie 200.000 Dollar verdiente und I. A. L. Diamond für seine Arbeit 60.000 Dollar bekam. Der Agent von Marilyn Monroe, Billy Wilder und Tony Curtis war zur Zeit der Entstehung des Films Lew Wasserman mit der, von ihm gegründeten Holdinggesellschaft MCA. 1962 spielte „Some Like It Hot“, Madsen<sup>28</sup> zufolge, 14 Millionen Dollar ein. Die Produktionskosten beliefen sich auf drei Millionen Dollar, davon verwirtschaftete Marilyn angeblich eine Million Dollar. Sie verdiente in der Folge selbst 3 Millionen Dollar daran.

Bis August 1958 trug der Film den Arbeitstitel „Fanfares of Love“, anschließend „Not Tonight, Josephine“ und letzten Endes „Some Like It Hot“. Dieser Titel wurde bereits 1939 für einen Paramount-Film verwendet, weshalb United Artists erst die Erlaubnis bei der MCA einholen musste, auch diesen Film

---

<sup>26</sup> Vgl. Sinyard, Neil/Turner, Adrian, 1980, S. 270.

<sup>27</sup> Vgl. „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 24.

<sup>28</sup> Vgl. Madsen, 1968, S. 119.

so zu benennen, da Lew Wasserman 1957 die Rechte an 700 Paramount-Filmen für 10 Millionen Dollar kaufte.<sup>29</sup>

Zahlreiche Autoren, sowie die Mitwirkenden des Films berichteten über die Komplikationen der Dreharbeiten durch Marilyn Monroe. Die erste Uneinigkeit ergab sich gleich bei den Probeaufnahmen, da sie Farbfilme preferierte, Billy Wilder allerdings einen Film in schwarz-weiß plante, denn ein Farbfilm entsprach nicht dem Stil des Filmes. Billy Wilder erklärte ihr außerdem, dass Daphnes und Josephines Make-up in Farbe zu penetrant wirkte. Des Weiteren wurde ihre Unpünktlichkeit bei beinahe all ihren Filmen fast schon symptomatisch. Sie erschien oftmals ohne Verspätung im Studio, hatte allerdings große Angst vor die Kamera zu treten, weshalb sie häufig erst nach Stunden aus ihrer Garderobe kam und das Set betrat. Ihre schauspielerischen Betreuerinnen, wie Natasha Lytess oder in diesem Film Paula Strasberg, wurden zum Ärgernis für die Regisseure mit denen Marilyn Monroe arbeitete, denn bevor ihre Schauspiellehrerinnen ihre Darstellung nicht guthießen, wiederholte sie die Einstellungen unentwegt. Eine weitere Unannehmlichkeit bereitete sie, als sie, wahrscheinlich durch die Einnahme von Beruhigungs- und Schlafmitteln, ihren Text häufig vergaß oder falsch rezitierte, was zu einer Fülle an Takes führte. Zusätzlich bekam sie angeblich häufig Wutanfälle und behandelte andere MitarbeiterInnen ohne Respekt.<sup>30</sup> Im Hotel Del Coronado, bei den Außenaufnahmen in San Diego, verliefen die ersten Drehtage äußerst zufriedenstellend. Marilyn Monroe konnte sich lange Textpassagen ohne Probleme merken, doch, laut „Billy Wilders Some Like It Hot“<sup>31</sup>, litt sie am 11. September erneut unter psychischen Problemen, die durch zunehmenden Tablettenkonsum einen Krankenhausaufenthalt nach sich zogen, weshalb die Dreharbeiten für einige Tage unterbrochen werden mussten und erst am 29. September fortgesetzt wurden. In dieser Zeit erfuhr sie angeblich, dass sie schwanger war, und Arthur Miller setzte sich für sie ein, um weniger Zeit am Set verbringen zu müssen. Somit entstand scheinbar ein Konflikt zwischen

---

<sup>29</sup> Vgl. „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 24 sowie [http://de.wikipedia.org/wiki/Lew\\_Wasserman](http://de.wikipedia.org/wiki/Lew_Wasserman).

<sup>30</sup> Vgl. „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 272.

<sup>31</sup> Vgl. „Billy Wilders Some Like It Hot“, hrsg. v. Alison Castle, 2001, S. 24.

den Millers und den Wilders. Die Dreharbeiten in San Diego wurden in der ersten Oktoberwoche abgeschlossen. Die letzten Wochen des Shootings erwiesen sich als strapaziöse, vor allem da Billy Wilder und I. A. L. Diamond den passenden Schlusssatz angeblich erst in der Nacht vor dessen Aufnahme verbalisierten.

Bevor I. A. L. Diamond und Billy Wilder den ersten Entwurf des Drehbuches, den sie im Sommer 1958 beendeten, zu Papier brachten, diskutierten sie lange über den Plot. Sie überlegten beim Aufbau des dramatischen Gerüsts, was heterosexuelle Männer dazu bewegen könnte, sowar sie nicht Ggefallen daran finden, in Frauenkleidern zu bleiben, obwohl eine Vielzahl an attraktiven Frauen sie umgeben. Sie dachten daran, dass es eine Angelegenheit auf Leben und Tod sein müsste, weshalb das organisierte Verbrechen eingebaut wurde. David O. Selznick, ein erfahrener Produzent meinte, dass eine Komödie nicht mit Blut und Mord verbunden werden könnte.<sup>32</sup> Der erste Entwurf und die Endfassung des Drehbuches zeigen nur wenige Unterschiede. Die Leinwandfassung des Skriptes zu "Some Like It Hot" wurde aufgrund seines Erfolges in Buchform verlegt, obwohl sich Wilder gegen die Praxis der Drehbuchveröffentlichung aussprach, denn Drehbuchautoren bekommen nicht die Möglichkeit Zusatzerklärungen zu liefern.<sup>33</sup>

Die Filmmusik stammte von Adolph Deutsch. Zusätzliche Musiknummern boten "Sweet Georgia Brown" (Ben Bernie, Maceo Pinkard, Kenneth Casey), "Runnin' Wild" (Arthur Harrington Gibbs, Joe Grey, Leo Wood), "By the Beautiful Sea" (Harry Carroll, Harold Atteridge), "I Wanna Be Loved By You" (Bert Kalmar, Herbert Wood, Harry Ruby), "La Cumparsita" (Gerardo Matos Rodríguez), "Park Avenue Fantasy" ("Stairway to the Stars", Mitchell Parish, Frank Signorelli, Matty Malneck), "I'm Through With Love" (Jay Livingston, Matt Malneck, Gus Kahn), sowie der Song "Some Like It Hot" (Matty Malneck and I.A.L. Diamond), der allerdings im Film selbst nur instrumental vorkommt. Die Internet Movie Database nannte noch weitere Motive und ihre Konstrukteure: der "Sugar Blues" (Williams-Fletcher), "Down Among The Sheltering Palms" (Arthur Harrington Gibbs, Joe Grey, Leo Wood), "Randolph Street Rag" (Adolph

---

<sup>32</sup> Vgl. Sinyard, Neil/Turner, Adrian, 1980, S. 265.

<sup>33</sup> Vgl. Madsen, 1968, S. 43/44.

Deutsch), sowie “Down Among The Sheltering Palms/La Cumparsita/I Wanna Be Loved By You” (Olmar-Brockman).<sup>34</sup> Zum Ton-Stab gehörten Eve Newman (Musikschnitt) und Fred Lau (Sound, allgemein), sowie der Song Supervisor Matty Malneck.

Die Auszeichnungen, mit denen der Film geehrt wurde, sind folgende:<sup>35</sup>

- Anerkennungen des American Film Institute (=AFI):
  - 2007 - AFI's 100 Years ... 100 Movies (10th Anniversary Edition) - #22
  - 2005 - AFI's 100 Years ... 100 Movie Quotes: "Well, nobody's perfect." - #48
  - 2000 - AFI's 100 Years ... 100 Laughs - #1
  - 1998 - AFI's 100 Years ... 100 Movies - #14
- *“In 2002, Channel 4 ranked Some Like It Hot as the 5th greatest film ever made in their 100 Greatest Films Poll.”*<sup>36</sup>
- *“In 2000, readers of Total Film magazine voted it the 8th greatest comedy film of all time (see Total Film Magazine's List of the 50 Greatest Comedy Films of All Time).”*<sup>37</sup>
- PGA Awards
  - 2000, Billy Wilder for PGA Hall of Fame - Motion Pictures
- National Film Preservation Board, USA
  - 1989, National Film Registry
- Academy Awards, USA
  - 1960, Orry-Kelly for Best Costume Design, Black-and-White
  - 1960, Nominated, Jack Lemmon for Best Actor in a Leading Role
  - 1960, Nominated, Ted Haworth and Edward G. Boyle for Best Art Direction/Set Decoration, Black-and-White

---

<sup>34</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0053291/soundtrack>.

<sup>35</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0053291/awards> sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Some\\_Like\\_It\\_Hot](http://en.wikipedia.org/wiki/Some_Like_It_Hot).

<sup>36</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Some\\_Like\\_It\\_Hot](http://en.wikipedia.org/wiki/Some_Like_It_Hot).

<sup>37</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Some\\_Like\\_It\\_Hot](http://en.wikipedia.org/wiki/Some_Like_It_Hot).



- 1960, Nominated, Charles Lang for Best Cinematography, Black-and-White
- 1960, Nominated, Billy Wilder for Best Director
- 1960, Nominated, Billy Wilder and I. A. L. Diamond for Best Writing (Screenplay Based on Material from Another Medium)
- BAFTA Awards
  - 1960, Jack Lemmon for Best Foreign Actor, USA
  - 1960, Nominated, Billy Wilder for Best Film from any Source, USA
- Directors Guild of America, USA
  - 1960, Nominated, Billy Wilder for Outstanding Directorial Achievement in Motion Pictures
- Golden Globes, USA
  - 1960, “Some Like It Hot” for Best Motion Picture – Comedy
  - 1960, Jack Lemmon for Best Motion Picture Actor - Musical/Comedy
  - 1960, Marilyn Monroe for Best Motion Picture Actress - Musical/Comedy
- Grammy Awards
  - 1959, Nominated, “Some Like It Hot” for Best Soundtrack Album, Original Cast - Motion Picture or Television
- Laurel Awards
  - 1960, 2nd place, Marilyn Monroe for Top Female Comedy Performance
  - 1960, 2nd place, Jack Lemmon for Top Male Comedy Performance
  - 1960, 3rd place, “Some Like It Hot” for Top Comedy
- Writers Guild of America, USA
  - 1960, Billy Wilder und I. A. L. Diamond for Best Written American Comedy

### 3.2.2 Literarische, musikalische und filmische Vorlagen

Das Drehbuch von "Some Like It Hot" beruht, wie bereits erwähnt, auf einem Skript von Robert Thoeren und Michael Logan. Der Film ähnelt aufgrund dessen - bis auf die Gangsterkomponente - der deutschsprachigen Realisierung des Drehbuches, „Fanfaren der Liebe“. Nicht nur der Cross Dressing-Faktor, sondern vor allem die musikalischen Elemente gleichen sich. In "Some Like It Hot" prädominiert jazziger Swing, während in „Fanfaren der Liebe“ eine Mischung zwischen Swing und deutschem Schlager vorherrscht. Die Musiker, Hans und Peter, sind Komponist/Pianist und Kontrabassspieler, dargestellt von Dieter Borsche und Georg Thomalla, der die deutsche Synchronstimme von Jack Lemmon in "Some Like It Hot" spricht. Die On-Screen-Musik dominiert und wird, wie in "Some Like It Hot", als Off-Screen-Musik verarbeitet. Es kommt in „Fanfaren der Liebe“ zu einem Spiel zwischen der Kameraführung und der Vielfalt an Instrumenten und Musikstilen. Während es sich bei der Verkleidung von Jerry und Joe um Leben oder Tod handelt, bieten die Frauenkleider für Hans und Peter Spaß und nebenbei die Möglichkeit auf schnellem Wege Geld zu verdienen.

Die Theater- und Musikgeschichte im Verlauf ihrer Jahrhunderte verdeutlicht, dass bereits im antiken Theaterwesen Männer die Partie der Frauen übernahmen. Des Weiteren spielte Travestie in der Historie der Oper und der Kirchenmusik eine bedeutende Rolle. Dabei herrschten unterschiedliche Formen der Verkleidung. Die häufigere Variante war jene, in der sich Frauen als Männer kostümierten, wie beispielsweise in den Opern „Fidelio“ von Ludwig van Beethoven, „Così fan tutte“ von Wolfgang Amadeus Mozart oder in dem Stück von Carlo Goldoni „Il servitore di due padroni“ („Der Diener zweier Herren“). Generell in der Tradition der Commedia dell'arte treten differente Darstellungsweisen der Verkleidung in Erscheinung. Auch Peter Turrini bezog sich in seiner Version von „Der Diener zweier Herren“ auf diverse Konventionen dieses Teilbereiches der Theatergeschichte, verwandelte es allerdings in eine Tragödie. Diese Bearbeitung des Theaterstückes beinhaltete jedoch nicht nur das Verkleidungsmodell Frau als Mann, wie bei Carlo Goldoni, sondern ebenso Mann als Frau. Männer, die sich als Frauen maskieren, kamen in der Operntradition

seltener vor. Ein Beispiel dafür ist „Quattro rusteghi“ („Die vier Grobiane“) von Ermanno Wolf-Ferrari. Eine vermehrt auftretende Variante stellte jene dar, in der Frauen eine Hosenrolle übernahmen und sich innerhalb derer als Frau verkleideten. Dies geschah, exempli causa, in „Le Nozze di Figaro“ von Wolfgang Amadeus Mozart oder „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss.

Nicht nur Travestie und Transvestismus nehmen in „Some Like It Hot“ eine signifikante Stellung ein, sondern vor allem der Beweggrund für die Maskerade scilicet das Gangsterwesen. Dabei parodiert Billy Wilder die Gangsterfilme der 1930er Jahre. Seeßlen<sup>38</sup> teilt in seiner Abhandlung die Entwicklung der Gangsterfilme in drei Zyklen ein, die Entstehungsphase des Gangsterfilms von 1930 bis 1933, die Folgejahre von 1935 bis 1942 und die diversen Tendenzen des Gangsterfilms zwischen 1945 und 1962. Der Gangsterfilm stellt das Aufkommen der städtischen Industriegesellschaft und seiner Nebenerscheinungen dar, spezialisiert sich dabei allerdings auf die Kriminalität und ihrer Genese. Der Gangster lebte in Freiheit nach seinen eigenen Gesetzen und wurde somit zum Held der damaligen Zeit, in der die Prohibition und die Depressionsära herrschten. Jazz-Musik unterstrich insbesondere den Freiheitsgedanken und die Ausgelassenheit, wobei Off-Screen-Musik äußerst selten vorkommt, vermutlich um den Film so real als möglich erscheinen zu lassen. Nur Musik, deren Ausführung das Publikum sieht, also On-Screen-Musik, ist auch zu hören. In „Some Like It Hot“ allerdings nimmt die Musik eine essenzielle Stellung ein. Es gibt nur wenige Passagen im Film, in denen nicht Musik erklingt. Für „Some Like It Hot“ stehen der, von Seeßlen angeführte, erste Zyklus und somit die Anfänge des Gangsterfilms im Vordergrund.

Der Film greift vorwiegend auf einige Phänomene aus drei determinierten Filmen, die das Genre bestimmten zurück, scilicet auf „Little Caesar“ („Der kleine Cäsar“, Regie: Mervyn LeRoy, 1931), „Scarface. Shame of a Nation“ (Regie: Howard Hawks, 1932), sowie „The Public Enemy“ („Der öffentliche Feind“, Regie: William A. Wellman, 1931). Die Darstellung Jean Harlows als Sexsymbol der damaligen Zeit in „The Public Enemy“ ähnelt in gewisser Weise dem

---

<sup>38</sup> Vgl. Seeßlen, 1977, S. 112-155/S. 174-202.

Auftreten Marilyn Monroes in "Some Like It Hot", vor allem, da Jean Harlow ihr Idol war. Das Bankett der Opernfreunde in "Some Like It Hot" erinnert an jenes zu Ricos Ehren in "Little Caesar", das den Namen „Banquet of Friendship and Loyalty“ trägt. Dieses Bankett wird, genauso wie in "Some Like It Hot", vom Besuch der Polizei unterbrochen. Das Ziel beider Polizeiinspektoren, sowohl jenem in "Some Like It Hot" als auch jenem in "Little Caesar", stellt die Verhaftung der Schuldigen, allen voran der Präsidenten der Organisation und die Wiederherstellung der Gerechtigkeit dar. Die Namensverwandschaft von Little Caesar und Little Bonaparte ist ebenfalls nicht zu übersehen. Sie agieren in beiden Filmen als selbstgewähltes Oberhaupt im kriminellen Unternehmen. Die Anlehnung an "The Public Enemy" indiziert die Analogie zwischen Jean Harlow und Marilyn Monroe genauso wie Little Caesar einen Vorläufer von Little Bonaparte darstellt und George Raft an seinem Aufstieg zu Scarface persönlich arbeitet, ohne italienischem Akzent, wie im gleichnamigen Gangsterfilm der 1930er Jahre. In diesem Film spielt er häufig mit einer Münze in seiner Hand. Auf diesen Spleen nimmt der Film "Some Like It Hot" Bezug. Ebenso wie in "The Public Enemy" kommt auch hier eine blonde Frau in Glitzerkleidern vor, die auf Männer äußerst anziehend wirkt genau wie Marilyn Monroe. Die häufigen Schusswechsel und Verfolgungsjagden, die in erster Linie die Einleitung und den Endteil von "Some Like It Hot" markieren, finden in "Scarface Shame of a Nation" in erheblichem Ausmaß statt. Abgesehen davon trifft hier Swing (Vorkommend als Tanzmusik) auf Opernmusik. Ein Part aus der Oper "Lucia di Lammermor" wird als Todesmotiv gepfiffen. In "Some Like It Hot" kommt Opernmusik nicht zur Anwendung, nur im Text ist von den Freunden der Oper, sowie von der Oper „Rigoletto“ als Alibi die Rede. Des Weiteren fallen Ähnlichkeiten, was die Rahmenbedingungen betrifft, mit dem Film "The Roaring Twenties" („Die wilden Zwanziger“, Regie: Raoul Walsh, 1939) auf. Ein Beerdigungsunternehmen dient in diesem Film gleichermaßen wie in "Some Like It Hot" als Örtlichkeit für illegale Alkoholgeschäfte, da auch dieser Film die Prohibitionsära darstellt. Nebenräume von unscheinbaren Läden funktionieren als Lokal. Alkoholschmuggel und blonde Nachtclubtänzerinnen/-sängerinnen kommen ebenso vor wie kriminelle Geschäftsabwicklungen in der Garage und die

Verwendung des Wortes "hot". Musikalisch findet das Stück "Sweet Georgia Brown", sowie der Song "My Melancholy Baby", für den Sugar eine Schwäche hat, Eingang in den Film.

In "Some Like It Hot" treffen das Gangstergenre und die Komödie aufeinander. Slapstickelemente und Bestandteile der Screwball Comedy prädominieren neben der Parodie auf Gangsterfilme den Gesamteindruck des Films. Nastvogel und Schatzdorfer definieren den Ausdruck Screwball Comedy wie folgt:

*„Screwball Comedy ist die Bezeichnung für eine amerikanische Form der leichten Film-Komödie, die sich aus einer Verbindung der vom Lubitsch-Touch geprägten romantischen Komödie mit sparsam eingesetzten Slapstick-Sequenzen ergab und im allgemeinen von der erotischen (und sozialen) »Erweckung« eines Mannes durch eine Frau oder von der »Zähmung« eines Partners in einer hindernisreichen Liebesgeschichte handelt. Screwball bezeichnet in der wörtlichen Übersetzung soviel wie »Spinner, Wirrkopf«, und es läßt sich kaum sagen, auf wen die Bezeichnung in der Dramaturgie des Genres besser paßt, die aufgedrehten, erfindungsreichen Frauen oder die skurrilen, in irgendeine abwegige Idee verrannten Männer.“<sup>39</sup>*

Außerdem zeichnet diesen Komödientypus eine hohe Geschwindigkeit, sowohl auf der Handlungsebene, als auch die Dialoge und Geschehnisse betreffend, aus. Die weiterführende Erklärung dieses Komödientypus, gemäß Nastvogel und Schatzdorfer, ist besonders zutreffend für "Some Like It Hot":

*„Während zu Beginn der Entwicklung des Genres noch vor allem die soziale Problematik, beziehungsweise ihre spielerische Verdrängung, im Vordergrund stand (die Millionäre, die soviel arbeiten und soviel Ungemach erleiden, die »Spinner«, die sich aus Geld und sozialer Anerkennung nichts machen, die Frauen, die auf einen Millionär aus sind, um schließlich einen armen, aber tüchtigen Burschen kriegen etc.), so wurden die Screwball Comedies nach und nach zu einem Genre, in dem vor allen Dingen erotische Verhaltensweisen reflektiert wurden.“<sup>40</sup>*

---

<sup>39</sup> Nastvogel/Schatzdorfer, Bd. 1, 1982, S. 66.

<sup>40</sup> Nastvogel/Schatzdorfer, Bd. 1, 1982, S. 66.

Dies wird durch Sugar und Joe deutlich. Nur die Musik kann in diesem Fall die Auflösung geben, ob es sich hierbei um eine belustigende Liebesszene handelt oder sich vom humoristischen Charakter zu einem ernsthaften Liebesverhältnis wandelt.

Ferner achtet der Film auf das exakte Timing, welches das Setzen von Gags, komischen Situationen oder Texten regelt, sowie den Schnitt an die Stelle mit der größtmöglichen Wirkung setzt. Eine Palette an Gags und lustigen Situationen offenbart sich den ZuseherInnen. Die Slapstickkomponenten<sup>41</sup> ergeben sich hauptsächlich durch die Verfolgungsjagden und die Szene, in der sich in Daphnes Bett eine Fülle an Frauen befindet, die wiederum an die Kabinenszene in "A Night at the Opera"<sup>42</sup> der Marx-Brothers erinnert.

### **3.3 Der Konspekt von "Some Like It Hot" und die Veranschaulichung der Charaktere**

Es handelt sich hierbei um einen Film, der in schwarz-weiß realisiert wurde, dessen Handlung, wie ein Schriftzug erklärt, in einer determinierten Zeit, scilicet im Jahr 1929, und an einem bestimmten Ort, in Chicago, ihren Verlauf nimmt. Die ersten Einstellungen zeigen ein tristes Bild vom Chicago jener Zeit. Ein vermeintlicher Leichenwagen, der mit einem Sarg beladen ist, fährt auf den durchnässten Straßen bis Sirenen ertönen, und eine Verfolgungsjagd mit Schusswechsel stattfindet. Die Verfolgten scheinen Gangster zu sein, denn im Auto befinden sich Schusswaffen gut versteckt, und die Verfolger sind Polizisten, was die Sirenen und ihre Polizeiuniformen indizieren. Im Anschluss daran werden den ZuseherInnen die Begebenheiten eingehender kommuniziert. Sie erfahren, dass im Sarg keine Leiche liegt, sondern dass darin Alkohol geschmuggelt wird. Mit dieser neuen Erkenntnis erscheint der Schriftzug "Chicago 1929", was dem Publikum verrät, dass zu dieser Zeit die Prohibitionsära in den USA herrschte, weshalb es nötig war, zu solchen Maßnahmen zu greifen, wenn Alkohol verkauft

---

<sup>41</sup> Vgl. Nastvogel/Schatzdorfer, Bd. 1, 1982, S. 71.

<sup>42</sup> Vgl. Sinyard/Turner, 1980, S. 274.

werden wollte. Der verfolgte Leichenwagen entkommt der Polizei und hält in der Einfahrt des Beerdigungsinstitutes von Mr. Mozarella. Die Gangster tragen den Sarg in das vorgebliche Beerdigungsinstitut. Aus diesem Transportmittel für Likör fließt bereits etwas Alkohol, da bei der bewaffneten Auseinandersetzung mit der Polizei diverse Flaschen destruiert wurden.

Indessen versammelt sich eine Polizeitruppe um das Beerdigungsinstitutsgebäude von Mr. Mozarella. Das erste gesprochene Wort wird erst nach vier Minuten und zwölf Sekunden artikuliert. Inspektor Mulligan befragt einen Informanten namens Toothpick Charlie (Zahnstocher Charlie), zu Mr. Mozarellas Etablissement und erfährt, dass das Unternehmen von Spats Colombo (Gamaschen Colombo) geführt wird. Die Polizei plant eine Razzia. Der Inspektor besucht allerdings zuvor Mr. Mozarellas Geschäft, um sich einen Eindruck zu verschaffen. Toothpick Charlie vertraut ihm das geheime Passwort "I've come to Grandma's funeral." an und übergibt ihm eine skurrile Variante einer Mitgliedskarte, scilicet eine Trauerschleife. Das vermeintliche Beerdigungsinstitut ist exzessiv mit Engelsfiguren, Blumen und überdies einer Orgel mit Orgelspieler ausgestattet. Mr. Mozarella selbst spricht mit italienischem Akzent, der eventuell als Hinweis auf ein Unternehmen der Mafia gelten kann. Sie unterhalten sich in einer sakralen Tarnsprache, weshalb der Inspektor von einem Bediensteten Mr. Mozarellas in die „Kapelle“ zur „Kirchenbank Nr. 3“ gebracht werden soll. Die Musik, die bis zu diesem Zeitpunkt zu hören ist, wird vom Orgelspieler dargebracht. Es handelt sich hierbei um eine Abwandlung des „Liebestraum, Nr. 3“, von Franz Liszt. Der Orgelspieler zieht ein Register und ein Segment, der mit Holz verziehrten, Wand transformiert sich in eine Tür, die den Zugang zu einem weiteren Raum eröffnet. Diese Schiebetür ist mit einem Stoffbezug auf der anderen Seite ausgestattet, um den Lärm zu dämmen, der in dieser Räumlichkeit, die in ein Lokal verwandelt wurde, vorherrscht. Mit dem Öffnen der Tür wechselt die Musik zu "Sweet Georgia Brown". Piffe, Gespräche und Gelächter sind neben der Musik zu hören. Der Inspektor schreitet durch das gut besuchte Nachtlokal. Das Filmpublikum sieht die vielen LokalbesucherInnen, Tänzerinnen mit spärlicher Bekleidung und ein Orchester hinter den Tänzerinnen platziert. Alkohol wird in Kaffeetassen ausgeschenkt und als Kaffee getarnt

serviert. Bis zu diesem Zeitpunkt kommt nur dort Musik vor, wo tatsächlich in der Filmrealität Musik zu hören ist. Nach fünf Minuten und 37 Sekunden treten erstmalig die Protagonisten in Erscheinung. Doch nicht eher als in der siebenten Minute erhalten die ZuseherInnen detailliertere Informationen über sie und wie die beiden sich zueinander verhalten. Außerdem werden in diesem Lokal Spats Colombo und seine angeblichen Anwälte ausführlicher in Taten und einem Gespräch dargestellt sowie Ansätze ihrer Persönlichkeit charakterisiert.

Die beiden Protagonisten des Films sind Joe und Jerry, zwei Musiker des Orchesters. Joe spielt Tenorsaxophon und Jerry Kontrabass. Hauptsächlich Joe scheint bei den Tänzerinnen außerordentlich beliebt zu sein. Er übernimmt in diesem Zweiergespann den Part des Liebes- und Lebenskünstlers, der das Risiko präferiert und sich mit Finesse durchs Dasein schlägt, wobei er seinen Freund und Partner, Jerry, in sämtlichen Situationen manipuliert. Während Joe träumt und nach neuen Wendungen sucht, ist Jerry der Pragmatiker. Jerry weist Joe nörgelnd auf Probleme hin und informiert ihn, was sie benötigen. Daraus resultierend reflektiert Joe über diverse Lösungsvorschläge. Jerry missbilligt häufig Joes Vorgangsweisen. Er bevorzugt Sekurität für sein Leben und nicht, wie Joe, die Ungewissheit. Die beiden durchleben eine Vielzahl von Disputen, doch Joe erhält bei jeder die Oberhand. Somit dezidiert Joe im Endeffekt über ihre gemeinsame Zukunft. Jerry ist der Realist und Joe der Fantast, doch in diffizilen Zeiten und prekären Situationen halten sie zusammen.

Während eines Steppsolos der Tänzerinnen, in dem Joe und Jerry ihr Spiel unterbrechen, diskutieren sie über ihr Gehalt, das sie an diesem Abend erhalten sollen, wie sie es einsetzen werden. Dieses Thema führt beiderseitig zu Kontroversen, denn Jerry benötigt einen Zahnarztbesuch oder befürwortet den Vorschlag Joes den Tänzerinnen ihr verliehenes Geld zurückzugeben, während Joe es als Einsatz für eine Wette in einem Hunderennen verwenden möchte. Joe ist auf dem besten Weg Jerry zu überzeugen. Indes konstatiert Jerry die Anwesenheit eines Inspektors anhand seiner Polizeimarke und ahnt eine Razzia. Aus diesem Grund verpacken Jerry und Joe ihre Instrumente und versuchen das Lokal ehestmöglich zu verlassen. Einstweilen beginnt die Razzia und die LokalbesucherInnen, sowie die dort Beschäftigten sind in Panik. Joe und Jerry



schleichen sich davon. Inspektor Mulligan und Spats Colombo führen ein Gespräch, das einem Westernduell ähnelt, worauf die Einstellung des Three Quarter Shot (die Amerikanische) und die Coolness ihrer Unterhaltung hinweisen. Spats Colombo und seine „Anwälte“ haben keine Furcht vor der Polizei, sondern stellen den drakonischen, skrupellosen Gangstertypus dar. Das Ziel von Inspektor Mulligan ist die Verhaftung von Spats Colombo. Es scheint ihm dabei allerdings nicht zu gelingen, seine Zeugen zu schützen, wie sich später herausstellt.

Joe und Jerry schaffen es der Polizei zu entkommen. Auf ihrer Flucht erklingt erstmals das Fluchthema. An diesem Abend hätten sie ihr Gehalt erhalten sollen, doch die Razzia destruiert ihre Hoffnung auf Geld, weshalb sie neue Pläne schmieden müssen, wie sie auf schnellstem Wege Einnahmen erlangen können. Jerry beklagt sich in einem langen Redefluss, während Joe im Stillen über Alternativmöglichkeiten nachdenkt. Er kommt zu dem Schluss, dass sie ihre Mäntel versetzen müssen, um sich Geld für Hundewetten zu verschaffen. Jerry nimmt eine kontroverse Haltung ein, gibt jedoch Joes Vorschlag nach. Die nächste Szene verrät, dass sie ihre Mäntel, ergo das Hunderennen, verloren haben und erfroren durch die stürmischen, schneebedeckten Straßen Chicagos gehen, bis sie am Musikagenturengebäude angekommen sind. Jerry ist außer sich vor Wut. Verzweifelt fragen sie in sämtlichen Büros des Gebäudes nach, doch niemand hat Aufträge für sie. Während ihres Aufenthaltes dort vernimmt das Filmpublikum eine leise Untermalungsmusik, die in der Filmrealität nicht vorkommt. Joe versucht erneut Jerry für ein Hunderennen zu begeistern, obwohl sie gerade verloren haben und erzählt ihm von seinem Einfall ihre Musikinstrumente zu versetzen. Jerry hat Hunger und fühlt sich krank, ist diesmal allerdings nicht bereit Joe nachzugeben und setzt seine Hoffnungen auf die Agentur von Sig Poliakoff.

Joe scheint Nellie, der Sekretärin Poliakoffs, in der Vergangenheit Hoffnungen auf eine Liebesbeziehung gemacht zu haben, hielt ihre Verabredung offenbar nicht ein. Joe repräsentiert jenen Typus von Mann, der ein Liebesverhältnis nicht sonderlich ernst nimmt. Er windet sich mit Ausreden und dem vollen Einsatz seines Charmes aus dieser Peinlichkeit, indem er Nellie Nettigkeiten ins Ohr flüstert und sie auf die Wange küsst. Nellie wirkt verliebt und ist umso wütender, als Joe das Büro betritt. Sie trifft die spontane Entscheidung sich zu rächen und

informiert Joe und Jerry über ein Stellenangebot, für das passenderweise ein Saxophon- und ein Kontrabassspieler benötigt werden, verheimlicht ihnen allerdings die Tatsache, dass weibliche Musikerinnen gesucht werden. Es handelt sich dabei um einen Aufenthalt in Florida für drei Wochen.

In der Folge erfährt das Publikum Näheres über dieses Angebot und seine Hintergründe, denn Sweet Sue, die Leiterin der Damenkapelle, die die beiden Musikerinnen in ihr Orchester integrieren möchte, befindet sich im Büro von Sig Poliakoff. Ihre Nerven sind vollkommen am Ende. Sie leidet unter Magengeschwüren. Der Manager der Band, namens Bienstock, versucht ruhig zu bleiben und Lösungen zu finden. Sue erklärt, dass die Saxophonspielerin mit einem Bibelverkäufer durchbrannte und die Kontrabassspielerin schwanger wurde. Sig Poliakoff telefoniert eifrig verschiedene Möglichkeiten durch, denn die beiden Musikerinnen müssen um acht Uhr am Abend am Bahnhof sein, um mit dem Orchester nach Florida zu reisen. Bienstock blättert den Musikerinnenkatalog durch und macht verschiedene Vorschläge.

Nachdem Sweet Sue und Bienstock das Büro verlassen, ruft Poliakoff die William Morris Agency in New York an. Joe und Jerry betreten voller Hoffnung das Büro von Sig Poliakoff und bewerben sich für den Florida-Job, bis Poliakoff ihnen auf humorvolle Weise erklärt, dass er Musikerinnen sucht. Jerry lässt sich davon nicht abhalten und macht den Vorschlag, dass Joe und Jerry sich als Frauen verkleiden. Sie könnten Josephine und Geraldine heißen und sich Kleider von den Tänzerinnen leihen. Joe stellt zwar den Fantast in dieser Zweierbeziehung dar, doch er bleibt immerfort der Repräsentant gesellschaftlicher Konventionen, ausgenommen es handelt sich um Leben und Tod, während Jerry über diese hinausdenkt und sich nicht von ihnen einschränken lässt. Joe lehnt sein Vorhaben ab, und es kommt erneut zum Disput zwischen den beiden. Poliakoff wundert sich über Jerrys Einfall und seine Ausführungen. Er erkennt darin die verzweifelte Lage, in der sich die Musiker befinden müssen und offeriert ihnen bei einer Valentinstagsveranstaltung zu spielen. Joe nimmt das Arbeitsangebot an, doch Jerry reagiert skeptisch, da die Veranstaltung in Urbana stattfindet. Sie benötigten ein Auto, um dorthin zu gelangen. Jerry übernimmt abermals den Part in ihrer Zweierbeziehung, der Probleme aufzeigt, und Joe findet einen Ausweg. Er lässt

seinen Charme bei Nellie spielen, sodass er ihr Auto ausleihen darf. Obwohl Nellie zunächst wütend reagiert, beruhigen sie Joes Küsse und Liebkosungen.

Nellies Auto steht ausgerechnet in der Garage von Toothpick Charlie. Er und seine Leute bedrohen Joe und Jerry mit der Schusswaffe, als sie die Garage betreten, da sie sich durch ihre Musikinstrumente bedroht fühlen. Jerry und Joe haben Angst. Nachdem sich Toothpick Charlie und seine Leute vergewissern, dass die beiden tatsächlich Musiker sind, fahren sie mit ihrem Kartenspiel fort. Einer der Mechaniker tankt den Wagen auf Nellies Rechnung voll, während ein Auto von der Straße mit erhöhter Geschwindigkeit in die Garage einfährt. Es handelt sich hierbei um Spats Colombo und seine Leute, die Toothpick Charlie und seine Gefolgschaft bedrohen. Mit Spats Colombos Ausstieg aus dem Auto beginnt das Gangsterthema, das das Auftreten von Spats Colombo kommentiert. Toothpick Charlie und seine Bande samt dem tankenden Mechaniker werden von Spats und seinen Anhängern erschossen, da Spats erfuhr, dass Toothpick ihn an die Polizei verriet und folglich der Verkauf des Alkohols für ihn erschwert wurde. Das Massaker nimmt seinen Verlauf, doch die Gangster ahnen nicht, dass Zeugen anwesend sind. Joe und Jerry befinden sich in einer Misere, als die Gangster bemerken, dass die beiden die Tat bezeugen können, selbst wenn sie vorgeben nichts gesehen zu haben. Sie stehen knapp vor ihrer Erschießung, als Charlie mit letzter Kraft versuchte die Polizei anzurufen und von Spats durch seine endgültige Eliminierung daran gehindert wird. Jerry und Joe ergreifen die Gelegenheit und fliehen. Sie laufen verwirrt durch die Straßen Chicagos. Jerry weist Joe darauf hin, dass sie Spats nicht entkommen können, woraufhin Joe Jerrys primäres Vorhaben rekuriert.

In der nächsten Einstellung versuchen Joe und Jerry als Frauen verkleidet den Zug nach Florida zu erreichen. Sie gehen den Bahnsteig entlang, begleitet vom Fluchthema, um den Ernst ihrer Lage musikalisch zu verdeutlichen. Jerry steht dieser Situation nicht mehr so enthusiastisch gegenüber als zuvor, denn er erkennt, dass dieser Kleidungswechsels sie in prekäre Umstände versetzt. Wiederholt übernimmt Jerry die Rolle des Nörglers. Er kann in den Stöckelschuhen nicht gehen und fühlt sich in seinem Kleid unwohl, da seine Beine so offen zur Schau stehen. Als er Sugar sieht, die in dieser Szene erstmalig

in Erscheinung tritt, glaubt er nicht, dass sie ihre Rolle als Frauen aufrecht erhalten können. Es scheint für ihn, als hätten Frauen einen Motor eingebaut, um sich derart bewegen zu können. Joe und der Zeitungsjunge indizieren allerdings ihre diffizile Gesamtlage, in der es um Leben oder Tod geht. Mit dem Auftritt von Sugar ertönt das erste Mal seit dem Vorspann das Sugarthema. Die erste Härteprobe ergibt sich für Jerry und Joe, als sie bei Sweet Sue und Bienstock vorsprechen. Jerry stellt sich als Daphne anstatt als Geraldine vor, was Joe in Erstaunen versetzt, und Joe gibt vor, dass die beiden ein Konservatorium besuchten, was Jerry wiederum verwundert. Joe benimmt sich als Josephine distanziert und timid, während Jerry als Daphne impulsiv, überschwänglich und spontan agiert, wenn er/sie mit den anderen Frauen der Damenkapelle spricht und scherzt. Joe gegenüber hält er sich nicht zurück, ihn auf die vielen Frauen hinzuweisen und sie mit Süßigkeiten zu vergleichen, die er gerne naschen würde. Seine Aussagen sind chauvinistisch und selbst Joe bremst ihn in seinen Erläuterungen, da er Bedenken hat, dass Jerry bei so vielen Frauen die Beherrschung verlieren könnte. Ergo besteht die Gefahr, dass ihre Tarnung aufgedeckt wird, weshalb Joe ihm zur Umsicht rät. Jerry scheint was seine Körperkraft betrifft Joe unterlegen zu sein und ist sich dessen auch bewusst. Joe ergreift ihn oftmals auf schroffe Weise als ob er ihn verprügeln wolle. Dabei bekommt Jerry tatsächlich Furcht vor ihm. Bei einer solchen Auseinandersetzung im Zug reißt Joe ein paar Mal Jerrys Brust ab, worüber er sich beklagt.

In der Damentoilette treffen die beiden auf Sugar. Mit ihrer Existenz im Bild hört das Publikum erneut das Sugarthema. Sie erzählt Daphne und Josephine von sich und ihrer Herkunft. Für sie ist es von besonderer Relevanz, dass ihre Vorliebe für Alkohol, hauptsächlich Bourbon, nicht als Alkoholismus aufgefasst wird, weshalb sie Daphne und Josephine gegenüber betont, dass sie jederzeit aufhören kann Alkohol zu konsumieren, doch sie will nicht, vor allem nicht, wenn sie sich traurig oder deprimiert fühlt. Das dürfte wohl ein häufiger Satz unter alkoholkranken Menschen sein. Als Sugar die Damentoilette wieder verlässt, untermalt die Musik den außerordentlich aufgewühlten Zustand, in dem sich Jerry durch Sugar befindet. Er äußert aufs Neue derbe Aussprüche. Joe ärgert sich über

Jerry, denn er möchte seine Tarnung nicht verlieren und reißt ihm durch seine drohlichen Gebärden unbeabsichtigt ein weiteres Mal einen Busen ab.

In der nächsten Szene spielt das Musikstück „Runnin‘ Wild“ eine vordergründige Rolle. Es wird auf der bildlichen Ebene mit dem Geräusch des fahrenden Zuges ein- und ausgeleitet. Für den Song findet eine Bandprobe der Damenkapelle statt, bei der Josephine und Daphne anfänglich einige Probleme haben, musikalisch in die Gruppe Eingang zu finden. Sie bieten eine falsch klingende und zu langsame Dabietung, doch nachdem Sweet Sue die beiden auf die Einschusslöcher in Daphnes Kontrabass aufmerksam macht, spielen sie um ihr Leben und Sweet Sue ist überrascht über die schnelle Leistungssteigerung. Sugar präsentiert zu diesem Song eine körperbetonte Performance, wie sie für Marilyn Monroe üblich ist. Am Ende ihres Tanzes fällt ihr der Flachmann aus dem Strumpfband und sie bekommt Schwierigkeiten, denn Alkohol und Männer sind während der Arbeitszeiten streng untersagt. Sweet Sue schreit immerzu nach Bienstock, wenn sie etwas ärgert oder aufregt. Sugar droht die Entlassung aus der Band, doch Daphne setzt sich für sie ein und gibt vor, dass der Flachmann ihr gehört. Bienstock und Sweet Sue belassen es bei einer Verwarnung, wissen allerdings auf diese beiden Regeln hin, was Daphne animiert, einige provokante Nachteile von Männern aufzuzählen mit denen Bienstock gar nicht einverstanden ist. Nach diesem Aufruhr setzen sie die Probe fort. Sugar strahlt Daphne übergücklich und dankbar an.

Die folgende Einstellung zeigt die Frauen der Damenkapelle, die sich zum Schlafengehen umziehen, was Jerry mit Vergnügen beobachtet und dabei jedem einzelnen Mitglied der Damenband in seiner Rolle als Daphne, jedoch mit den Hintergedanken von Jerry, eine gute Nacht wünscht. Joe versucht Jerry davon zu überzeugen, wie eine Frau zu denken, weshalb er ihm rät sich wiederholt nachstehenden Satz vorzusagen: „I’m a girl.“ Durch die zahlreichen halbbekleideten weiblichen Personen, die ihn umgeben, gelingt ihm dieses Vorhaben nicht sofort und er freut sich weiterhin über jeden Gruß und jedes Wort der Frauen, wie beispielsweise Sugar, die ihn „honey“ nennt. Joe beschließt sicherheitshalber Jerrys Leiter außerhalb seiner Reichweite aufzubewahren, um Jerry vor sich selbst zu schützen. Im Vergleich zu den anderen Frauen tragen

Josephine und Daphne hochgeschlossene, lange, altmodische Nachthemden. Sweet Sue ist den neuen Bandmitgliedern gegenüber skeptisch, denn ihre Magengeschwüre warnen sie wie eine Alarmglocke, weshalb sie ihre Bedenken Bienstock gegenüber äußert der verspricht Josephine und Daphne im Auge zu behalten. Jerry repetiert kontinuierlich vor dem Einschlafen die Phrase, "I'm a girl". Dieser Leitspruch geht in das Geräusch des fahrenden Zuges über, welches wiederum von der Musik nachgeahmt wird.

Später in der Nacht verlässt Sugar ihr Bett und schleicht sich zu Daphnes Schlafkabine, um sich bei ihr zu bedanken, dass sie ihr half, nicht gekündigt zu werden. Dazu erklingt das Sugarthema. Daphne stößt sich vor Schreck den Kopf, ist jedoch überglücklich, vor allem, da Sugar zu ihr/m ins Bett kriechen muss, als Sweet Sue die Toilette besucht. Es fällt ihm schwer, sich weiterhin einzureden, dass er ein Mädchen sei, weshalb er Schweißausbrüche und Schüttelfrost bekommt. Sugar gegenüber erklärt Daphne, dass sie sich unwohl fühlt und nur eine Flasche Whiskey sie heilen kann. Infolgedessen feiern sie eine Privatparty. Jerry intendiert, Sugar nach ein paar Bechern Whiskey sein wahres Geschlecht zu präsentieren, doch Dolores bemerkt die Party noch bevor sie im Gange ist und möchte ebenfalls daran teilnehmen. Daphne nimmt eine kontroverse Position zu Sugars Meinung ein, die Dolores bittet ihren Vermouth mitzubringen, um einen Manhattan mixen zu können. Bald gesellen sich weitere Partygäste dazu, bis Daphnes Bett voller Frauen ist. Sie protestiert, doch niemand hört auf sie. Für einen Manhattan Cocktail benötigen sie Maraschino Kirschen und Eis<sup>43</sup>, weshalb Emily, eine der Bandmitglieder, Josephine aus dem Schlaf reißt und sie nach den Kirschen fragt. Josephine wacht erstaunt über die vielen Frauen in Daphnes Bett auf und hilft ihr die Party zu beenden. Unterbrochen wird sie darin von Sugar, die ihr einen Eisklotz in die Hand gibt und Josephine bittet ihr auf der Damentoilette beim Zerhacken des Eises zu helfen. Dort vertraut Sugar Josephine ihre Vorliebe für Saxophonspieler, besonders Tenorsaxophonspieler an, weshalb sie nicht mehr in Bands mit Männern, sondern ausschließlich mit Frauen spielt, denn die Saxophonspieler aus ihrer Vergangenheit verhielten sich ähnlich niederträchtig

---

<sup>43</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Manhattan\\_\(cocktail\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Manhattan_(cocktail)).

wie Joe sich gegenüber seinen Damenbekanntschaften. Sugars Zukunftsperspektive ist ihre Heirat mit einem Millionär, aber nicht, wie Josephine es vorschlägt, einem durchtrainierten Mann mit Schultern, die aussehen wie jene von Johnny Weissmüller, sondern einem hilflosen, netten Mann mit Brille, der schwache Augen vom Lesen der Börsenkurse im Wall Street Journal hat. Olga, die sich das Eis für die Party geben lässt, schwärmt von Daphnes Fähigkeiten Feste zu feiern.

Daphne und einige der anderen Frauen sind bereits betrunken, und Dolores erzählt den Witz mit dem einbeinigen Jockey. Alle lachen und amüsieren sich. Als Daphne Schluckauf bekommt, ärgern sie die anderen Frauen, stecken ihr Eiswürfel unter das Nachthemd und kitzeln sie. Daphne scheint ungeheuerlich kitzlig zu sein. Sie kann dieser Qual nicht länger standhalten und sieht sich gezwungen die Notbremse zu ziehen. Mit der abrupten Drosselung der Geschwindigkeit des Zuges fallen alle Frauen aus Daphnes Bett und flüchten so schnell als möglich in ihr eigenes, bevor Sweet Sue sie bemerkt. Diese wiederum ruft nach ihrem Erwachen sofort nach Bienstock. Josephine und Sugar befinden sich einstweilen auf der Toilette. Die Notbremsung wirkt sich für Joe-sephine als Glücksfall aus, denn sie/er fällt genau in Sugars Arme. Er fühlt sich, genau wie Jerry, außerordentlich zu ihr hingezogen. Sugar geht besonders offen mit ihren Gefühlen um, sie kennt ihre Schwächen, überdenkt ihr Leben, plant Veränderungen, um ein besseres Leben führen zu können. Manchmal scheint es, dass sie ihre Stimme und ihr unschuldiges Agieren absichtlich einsetzt, um etwas zu erreichen. Mit Daphne lacht sie sehr viel und hat Spaß, während sie mit Josephine über ernsthaftere Themen, hauptsächlich über ihre vergangenen Liebesbeziehungen zu Saxophonspielern, sprechen kann.

In der nächsten Szene befindet sich die Damenkapelle bereits in Florida, im Bus auf dem Weg zum Hotel. Während der Fahrt singen sie „Down Among the Sheltering Palms“, das im Anschluss daran instrumental aus dem Off weiterhin zu hören ist. Eine Reihe von älteren Millionären sitzt wie die Tauben auf dem Dach in ihren Schaukelstühlen auf der Veranda des Hotels und freut sich über die Ankunft der jungen, weiblichen Bandmitglieder. Sugar hofft, junge Millionäre in Florida kennenzulernen. Osgood, einer der älteren, liest tatsächlich das Wallstreet

Journal, wie Sugar es sich vorstellte. Er blickt jedoch auf, als er Daphne bemerkt. Sie verliert auf der Treppe einen Schuh und Osgood nützt die Gelegenheit, sich ihr vorzustellen. Darüber hinaus trägt er die Musikinstrumente, die Daphne zusätzlich zu ihrem eigenen von Josephine und Sugar übernommen hat. Während die beiden auf den Fahrstuhl warten, macht Osgood Daphne gegenüber Annäherungsversuche. Daphne versucht ihn loszuwerden, doch er folgt ihr in den Aufzug mit fatalen Folgen. Das Publikum weiß nicht, was im Fahrstuhl passiert, doch als sich die Lifttür wieder öffnet, erhält Osgood eine schlagkräftige Ohrfeige und Daphne geht zu Fuß auf ihr Zimmer. Osgood scheint zwar schockiert, doch auch glücklich über die erhaltene Ohrfeige zu sein.

Indes nehmen Sue und Bienstock die Zimmereinteilung vor, wobei Bienstocks Augengläser unauffindbar sind. Josephine und Daphne sowie Sugar und Dolores teilen sich ein Zimmer. Auf dem Weg zu den Hotelzimmern schildert Sugar erneut eine Situation mit einem der Saxophonspieler, die sich impertinent ihr gegenüber verhielten. Mit dem Eintreten in ihr Zimmer trifft Josephine auf den Hotelpagen, der ein Rendezvous mit ihr vereinbaren möchte. Seine Insolenz ärgert Joe. Im nächsten Moment kommt Daphne indigniert zur Tür herein und beklagt sich, dass ihr ein Mann im Fahrstuhl in das Hinterteil kniff. Jerry kann es nicht verstehen, denn er findet sich als Frau nicht attraktiv, weshalb Joe und Jerry zum Schluss gelangen, dass es genügt einen Rock zu tragen. Jerry weigert sich weiterhin eine Frau zu verkörpern und schlägt vor, sich eine Männerband zu suchen, doch Joe wendet ein, dass Spats und seine Leute in allen männlichen Orchestern nach ihnen suchen lassen, doch Jerry durchschaut Joes Absichten. Joe versucht sich Sugar zu nähern, was Jerry eifersüchtig macht. Daphne und Sugar gehen zum Strand und ins Meer schwimmen, während Josephine angeblich ein Bad nimmt. In Wirklichkeit verkleidet sich Joe als Millionär mit Hilfe der entwendeten Brille und dem Koffer Bienstocks. Dabei erklingt die Musik von "Down Among the Sheltering Palms" mit der Anspielung auf Popeye, die in den Song "By the Beautiful Sea" übergeht, den die Mitglieder der Damenkapelle singen, wenn sie ins Wasser laufen. Die instrumentale Version des Liedes hält an, bis Sugar über Juniors Bein stürzt.



Am Strand unterhält sich Sugar mit Daphne über ihren Körperbau. Dieser Dialog erinnert an Rotkäppchens Gespräch mit dem Wolf, der sich als Großmutter getarnt unkenntlich machte. Sugar beneidet Daphnes flache Brust. Nach Beendigung der Konversation spielen sie mit den anderen Frauen Ball, während Joe sich bemüht einen Strandplatz zu organisieren. Im Zuge dessen verängstigt er einen kleinen Jungen und behandelt ihn schroff. Sugar, Daphne und die anderen Frauen spielen einstweilen Ball, verbunden mit einem Kinderspiel, einem Springschnurreim.<sup>44</sup> Der Ball fällt direkt in Joes Richtung. Joe, der sich in den Millionär Junior verwandelt, lässt Sugar absichtlich über sein Bein stolpern. Er benimmt sich Sugar gegenüber äußerst zurückhaltend und vornehm, doch bald schon unterhalten sie sich. Sein Gesicht kommt ihr bekannt vor. Er macht sie glauben, dass sie ihn vermutlich in einem Journal oder einer Zeitschrift, wie *Vanity Fair*, sah. Junior gibt vor, angenehm überrascht zu sein, als er erfährt, dass sie ein „society girl“, also ein Mitglied der feinen Gesellschaft, ist. Er präsentiert sich jedoch skeptisch gegenüber der Bezeichnung „syncopators“<sup>45</sup>, was Jazzmusiker bedeutet, denn er bevorzugt als Angehöriger der High Society klassische Musik. Sugar spricht mit ihm über Eliteuniversitäten, wie das Vassar College und Bryn Mawr und beteuert klassische Musik zu mögen. Unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, berichtet sie ihm, das Sheboygan Conservatory of Music besucht zu haben, das Josephine und Daphne schon als unehrliche Referenz gegenüber Sweet Sue und Bienstock angaben. Nach 58 Minuten und 42 Sekunden wird der Titel in den Dialog eingebaut, in dem Augenblick, als Sugar und Junior sich zur Thematik Jazz äußern. In der Folge geben sie beide vor, gelangweilt vom Leben und den Verpflichtungen der High Society zu sein. Sugar lädt ihn ein, am Abend zu ihrer Vorstellung zu kommen, doch er sucht nach Ausreden und verstrickt sich soweit darin, dass er am Ende Shell Oil Junior darstellt und Muscheln sammelt.

Daphne stößt zu ihnen und ist konsterniert, als sie Junior als Joe erkennt. Dieser erzählt ihr eine Geschichte, die Daphne warnen soll, seine Tarnung nicht aufzudecken. Daphne gibt sein Geheimnis nicht preis, läuft jedoch mit Sugar so

---

<sup>44</sup> Vgl. <http://listserv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind0501d&L=ads-l&P=28900>.

<sup>45</sup> Vgl. <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&p=thMx..&search=syncopater>.

schnell als möglich auf ihr Zimmer, um Josephine die Neuigkeiten über Junior zu berichten mit dem Hintergedanken, dass sich Joe somit selbst verrät. Derweil befindet sich Joe-sephine längst wieder in der Badewanne mit viel Schaum bedeckt, sodass Sugar nicht erkennt, dass Joe noch als Junior verkleidet ist. Um sich bemerkbar zu machen, singt Joe-sephine "Runnin' Wild".

Als Sugar den Raum verlässt, verleiht Joe seiner Wut Jerry gegenüber Ausdruck, doch das Telefon unterbricht sie. Osgood ruft von seiner Yacht aus an und möchte Daphne am Abend zu kaltem Fasan, Champagner und neuen Schallplatten von Rudy Vallee einladen. Joe kommt somit der Gedanke mit Sugar auf der Yacht zu dinieren und organisiert die Verabredung zwischen Osgood und Daphne. Jerry kann zunächst Joes Absicht nicht folgen und wundert sich, warum Joe mit Osgood auf der Yacht speisen möchte, bis ihm Joe erklärt, dass Jerry mit Osgood an Land etwas unternehmen soll, während Joe und Sugar auf der Yacht den Abend verbringen. Jerry weigert sich mit den Worten: "Not tonight, Josephine.", dem ursprünglichen Titel des Films, doch im Endeffekt gibt Jerry seinen Widerstand auf.

Bei der Tanzveranstaltung am Abend im Hotel, die von Sweet Sues Society Syncopators musikalisch geleitet wird, singt Marilyn Monroe als Sugar "I Wanna Be Loved By You". Dabei trägt sie ein körperbetontes, teils durchsichtiges, glitzerndes, weißes Kleid. Osgood sitzt im Publikum und winkt Daphne zu. Joe provoziert Jerry, indem er ihm ans Herz legt, seinem Freund zurückzuwinken und ihn anzulächeln. Jerry fragt sich, warum er Joe diesen Gefallen tut. Joes Begründung dafür ist, dass sie Freunde und Kumpel sind, und wie die zwei Musketiere zusammenhalten. Jerry macht sich allerdings Gedanken, wie er Osgood für einen Landaufenthalt begeistern kann, weshalb ihm Joe vorschlägt mit ihm Mini-Golf zu spielen, doch Jerry hat Bedenken was Osgoods Penetranz betrifft. Joe rät ihm, vorzugeben seekrank zu sein. Osgood lässt Daphne einen großen Korb voller weißer Rosen zukommen, die der Hotelpage abliefert und bei dieser Gelegenheit seine Chance zu einem weiteren Annäherungsversuche bei Josephine ergreift. Als der Page sich distanziert, steckt Joe ein Kärtchen in die Blumen und gibt vor, die Blumen seien von Junior. Sugar ist überglücklich, als sie die Blumen und Juniors Einladung auf seine Yacht erhält und wünschte ihre

Mutter könnte das sehen, was Jerry nicht herbeisehnt. Sweet Sue verabschiedet sich von ihren Gästen und macht mit dem Wort „virtuoso“ offenbar eine Anspielung auf das Wort „virtue“<sup>46</sup>, was Keuschheit, Tugendhaftigkeit und Rechtschaffenheit bedeutet. Dazu spielt das Orchester eine Melodie, die den Abend beschließen soll.

Sugar eilt mit ihren Blumen davon, doch auch Josephine verliert keine Zeit, um sich in ihrem Zimmer als Junior zu verkleiden. Dieser Vorgang wird begleitet von der instrumental ausgeführten Melodie von „By the Beautiful Sea“, mit erneuter Anspielung auf Popeye, als er die Kapitänsmütze aufsetzt. Er steigt aus dem Fenster und klettert die Fassade des Hotels hinab. Gleichzeitig erklingt eine musikalischen Abwärtsbewegung, die das Gesehene unterstreicht und in „Down Among the Sheltering Palms“ mündet, womit Sugar das Hotel verlässt. Daphne und Osgood besprechen unter einem Baum am Hotelgelände, wie sie den Abend verbringen werden. Die Ausrede der Seekrankheit funktioniert, und Osgood schlägt vor in ein kleines Lokal in der Nähe zu gehen und dort Tango bis in den Morgen zu tanzen. Dazu wird kurz „La Cumparsita“ musikalisch angedeutet. Indes eilen Sugar und Joe zum Pier, wobei Joe mit dem Fahrrad fährt, um noch vor Sugar dort zu sein. Hierbei ertönt eine Mischung aus „I Wanna Be Loved By You“ und „Down Among the Sheltering Palms“, die zu einer Melodie verschmelzen.

Während Sugar auf der Brücke auf Junior wartet, schafft es Joe sich darunter durchzuschleichen und zum Anlegesteg der Motorboote vorzudringen. Er macht mit einem Zuruf Sugar auf sich aufmerksam, bemerkt jedoch erst mit dem Aufsetzen der Brille, dass er vergaß seine Ohrringe von seiner Darbietung als Josephine abzunehmen. Junior agiert auf galante Weise und beteuert ihr Orchideen schicken zu wollen, doch der Nebel über Long Island war dicht. Es treten einige Unannehmlichkeiten mit dem Motorboot von Osgood auf, weshalb Joe als Begründung anführt, dass er kein Benzin hat, was eine gewisse Ironie darstellt, da er sich als Sohn von Shell Oil ausgibt. Junior fügt hinzu, dass es sich bei diesem Motorboot um einen Prototypen handelt, bringt es jedoch im Endeffekt

---

<sup>46</sup> Vgl. <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&p=thMx..&search=virtue>.

zum Starten. Allerdings findet er sich mit der Gangschaltung nicht zurecht, weshalb die beiden rückwärts zur Yacht fahren, begleitet von der instrumentalen Version von "I Wanna Be Loved By You".

Als sie bei der Yacht anlangen, ist Sugar enthusiastisch. Sie hätte sie sich nicht so groß vorgestellt. Junior führt Sugar eine Yacht vor, obwohl er sie selbst nicht kennt und höchstwahrscheinlich persönlich noch nie auf einer Yacht war. Im Zuge dessen erfindet er weitere Details über seine reiche Familie und erklärt Sugar, wo Backbord und Steuerbord liegen, was er allerdings selbst nicht weiß. Um abzulenken sucht er mit ihr den Raum, wo der Stewart den Fasan und Champagner servierte. Sugar findet ihn sofort. Es eröffnet sich ihnen ein exquisiter Raum mit einem Schachtisch, Trophäen, einer großen, edlen Couch, Kerzenlicht und einem großen Schwertfisch an der Wand. Joe ist selbst ganz hingerissen, muss seine Bewunderung jedoch verbergen. Sugar fragt nach dem Schwertfisch und Junior, der keine Kenntnisse über die Seefahrt und Fische besitzt, erwidert, dass er zur Familie der Heringe gehört. Sie trinken gemeinsam Champagner, und Junior prahlt mit seinen Trophäen, die er in Tontaubenschießen, Hundezucht und "water polo" gewann. Sugar erfährt in weiterer Folge, dass sie alleine auf der Yacht sind, da die Mannschaft Landurlaub hat, doch Joe (Junior) versichert ihr, dass die Yacht in bestem Zustand ist und führt es mit einem zungenbrecherischen Wortspiel aus: "This ship's in ship-shape shape."

Sugar beteuert eine feine Dame zu sein, die noch nie mit einem Mann alleine war und gibt sich als schüchtern und zurückhaltend aus, da sie weiß, dass sie keinem Saxophonspieler gegenübersteht, sondern einem Millionär mit besseren Manieren. Junior hingegen beruhigt sie diesbezüglich. Er würde eine solche Situation nicht ausnutzen, da er harmlos ist und eine mentale Blockade, was Frauen betrifft, hat. Mit dieser Bemerkung erlangt er Sugars ungeteilte Aufmerksamkeit. Junior schildert die Umstände in einer umfangreichen Lügengeschichte. Er verliebte sich in seinem ersten Jahr in Princeton in ein Mädchen namens Nellie, die ebenfalls Brillen trug und Tochter des Vizepräsidenten von Hubmobile war. Im Sommer besuchten sie gemeinsam den Grand Canyon. Sie stürzte, während sie sich küssen wollten, in eine der Schluchten. Seitdem kann er sich nicht mehr verlieben. Im Anschluss daran

erzählt er ihr von den Heilmethoden, die er bereits versuchte. Seine Familie beschäftigte für ihn die schönsten französischen Stubenmädchen, einen Betreuer, der ihm sexuell angehauchte Lektüre vorlas und eine Gruppe balinesischer Tänzerinnen. Des Weiteren besuchte er Prof. Freud für sechs Monate in Wien, sowie die Mayo Brothers und unterzog sich Injektionen, Mineralbäder, sowie Hypnosen, doch die Behandlungen zeigten keine Wirkung. Sugar will ihm helfen, da er vorgibt suizidgefährdet zu sein, und es gelingt ihr. Sie gießt ihm zwei Gläser Champagner ein, dimmt das Licht und sucht im Radio nach romantischer Musik, „Stairway to the Stars“, die zum Liebesthema verarbeitet wird. Joe fällt es nicht leicht in seiner Rolle zu bleiben, da er anscheinend viel bei Sugars Küssen empfindet.

Um darzustellen, wie Daphne und Osgood in der Zwischenzeit den Abend verbringen, findet eine Parallelmontage durch einen Schwenk zwischen den beiden Örtlichkeiten statt. Im Lokal tanzen Osgood und Daphne zu „La Cumparsita“, und auf der Yacht wird Junior durch die Küsse von Sugar geheilt. Diese Schwenks finden fünf Mal statt. Dabei ist die Modifikation der zwischenmenschlichen Beziehungen sowohl zwischen Sugar und Junior als auch zwischen Daphne und Osgood erkennbar. Die Ablehnung Daphnes respektive Jerrys gegenüber Osgood hätte in der Szene im Lift nicht größer sein können und, diesen Abend wollte er schnell wieder vergessen. Nach dem ersten Schwenk sieht das Publikum die beiden emotionslos tanzen. Nach dem nächsten Schwenk von der Yacht zum Lokal wirkt ihre Mimik immer noch gelangweilt, doch sie haben bereits eine weiße Rose im Mund und die letzte Einstellung, die die beiden im Lokal zeigt deutet darauf hin, dass sie schon angetrunken sind und sich, vielleicht durch den Alkohol losgelöster, gut unterhalten. Sugar zeigt ein außerordentliches Interesse an Junior. Sie befindet sich, was Männer betrifft, gewöhnlich in der Position der Eroberten, erst Junior vermittelt ihr das Gefühl, dass sie nicht Unschuld vortäuschen muss, sondern ebenso erobern darf. Zusätzlich übernimmt sie die Rolle der Retterin, selbst, wenn sie nur an einer inszenierten Rettung, von Joe konzipiert, teilnimmt. Joe schiebt Juniors mentale Blockade vor und präsentiert sich anfänglich noch etwas kühl, auch wenn Joe nach den ersten Küssen Sugars offensichtlich anders fühlt. Am Ende genießen sie die Küsse, und

Junior gibt vor durch Sugar geheilt zu sein. In dem Augenblick als die beiden das Motorboot verlassen, schwankt Osgood alkoholisiert den Pier entlang mit der weißen Rose von vorhin in der Hand und summt "La Cumparsita". Verbunden mit der Musik von "Stairway to the Stars" gehen Junior und Sugar gemeinsam zum Hotel. Junior tut so als ob er sie nach Hause bringt und anschließend zur Yacht zurückkehrt, doch er klettert die Fassade des Hotels zu seinem und Jerrys Zimmer empor. Jerry liegt bereits in seinem Bett, summt ebenfalls glücklich "La Cumparsita" vor sich hin und begleitet sich mit Maracas dazu.

Als Joe zufrieden über den Verlauf des Abends mit Sugar das Zimmer betritt, berichtet ihm Jerry in kurzen Abständen, dass er sich verlobt hat. Er fügt allerdings hinzu, dass seine Verlobte keine Frau, sondern Osgood darstellt. Joe, der die gesellschaftlichen Konventionen präsentiert, ist konsterniert und unternimmt sämtliche Anstrengungen ihm zu erläutern, dass er Osgood nicht heiraten kann, worauf Jerry nur besorgt fragt, ob er denkt, dass Osgood zu alt für ihn sei. Auf jeden Einwand Joes erwidert Jerry eine schlagfertige Antwort. Daphne und Osgood überlegen schon, wo sie die Flitterwochen verbringen wollen. Osgood tendiert zur Riviera, doch Daphne spricht sich für die Niagarafälle aus. Jerry scheint alles exakt durchdacht zu haben, sogar die Problematik mit den möglichen Bedenken Osgoods Mutter. Seine Zweifel darüber zerstreuen sich, als ihm einfällt, dass er nicht raucht. Jerry denkt nicht, dass diese Ehe hält. Seine Intention ist Folgende, dass er Osgood nach der Trauung die Wahrheit sagt und dann eine Abfindung bekommt. Bei der Konzeption seiner Zukunftsperspektive scheint er allerdings vergessen zu haben, dass Jerry einen Mann darstellt, worauf ihn Joe hinweist. Zuerst beantwortet er die Frage, warum ein Mann einen Mann heiraten soll, noch unbeschwert, aus Sicherheitsgründen, doch als ihm tatsächlich bewusst wird, dass er ein Mann ist, muss er enttäuscht seine Zielvorstellung verwerfen, obwohl er so gerne einen Millionär geheiratet hätte. Erst als Joe das Verlobungsgeschenk Jerrys, ein Diamantarmband, sieht, rät er ihm die Verlobung nicht abrupt zu lösen. Joes Insistenz auf gesellschaftliche Konventionen endet mit der Überlebensangst und oftmals mit der Aussicht auf finanzielle Verbesserung ihrer Lage.

Diese Szene ist eine Schlüsselszene für Jerrys Charakter. Auf der einen Seite ist er sich darüber bewusst ein Mann zu sein, doch er agiert gleichermaßen wie eine Verlobte. In diesem Gespräch spielt Jerry jedoch nicht Daphne, sondern spricht mit der Stimme und reagiert mit der Art von Jerry. Er möchte genau wie alle anderen Frauen, die ihn umgeben, einen Millionär heiraten. Jerry benötigt Sicherheit für sein Leben, und das kann ihm Osgood bieten. Dabei denkt er nicht an die Folgen, wie seine Hochzeitsnacht beispielsweise, aussehe oder ob er Osgood attraktiv findet, weshalb diese Szene nicht einfach zu verstehen ist und auch nicht sein soll. Sie bietet viele Zweideutigkeiten und Anspielungen auf freieres Denken. Die Grenzen zwischen Mann und Frau, vom Genderbegriff aus betrachtet, gehen ineinander über.

Sugar kann ebenfalls nicht schlafen, da sie so glücklich ist. Als sie beginnt von Junior und der Yacht zu erzählen, setzt erneut das Liebesthema ein. Daphne/Jerry agiert immer noch eifersüchtig und denkt, dass Sugar wieder einen Bourbon bräuchte, doch Sugar ist freudestrahlend und benötigt keinen Alkohol mehr. Alkohol beruhigt ihre Nerven und tröstet sie, damit sie ihren Kummer vergessen kann, doch nun geht es ihr gut. Josephine erzählt von Daphnes Verlobung mit einem „reichen“ Millionär. Dabei ertönt ein Ausschnitt von „La Cumparsita“. Sugar bedauert, dass Josephine noch keinen Mann gefunden hat und eben in diesem Moment kommt, begleitet von einer kurzen instrumentalen Passage aus „I Wanna Be Loved By You“, der Hotelpage zur Tür herein.

Mit der nächsten Szene erscheint Spats Colombo mit seinen Leuten und dem Gangsterthema im selben Hotel, wo auch Jerry und Joe wohnen. Sie sind offenbar zu einer Tagung der Freunde der Oper eingeladen, was eine Tarnveranstaltung der Mafia sein muss. Die Worte Mafia, Cosa Nostra oder organisiertes Verbrechen fallen im gesamten Film nicht ein einziges Mal. Der Film lebt von Anspielungen auf reale Vorkommnisse. Ein Mann mit besonders viel Haargel zeigt ihnen, wo sie sich registrieren müssen. Im Anschluss an die Registrierung werden sie ersucht, ihre Waffen abzugeben, wobei ein Mitarbeiter von Little Bonaparte, namens Paradise, Spats Colombo und seinen Leuten gegenüber auf ihren baldigen Tod anspielt. Little Bonaparte ist der Leiter des Verbrecherunternehmens. Schon während der Registrierung Spats' und seiner Gefolgschaft tritt Inspektor Mulligan

wieder in Erscheinung, der Spats offenbar verfolgt und dieses Treffen für verdächtig hält. Er verhört Spats kurz zu den Geschehnissen am St. Valentinstag, doch Spats findet für jede Anschuldigung ein fadenscheiniges Alibi. Zur Zeit des Massakers gibt er vor, mit seinen Leuten eine Opernveranstaltung von "Rigoletto" gesehen zu haben.

Die nächste Einstellung zeigt Daphne und Josephine in der Eingangshalle. Die alte Konstellation zwischen den beiden ist wiederhergestellt. Jerry nörgelt, und Joe präferiert das Risiko und das Raffinement im Leben. Er rät Jerry sogar, sich für Osgood schön zu machen, seinen Schmuck zu tragen und ihm die geplante Lösung der Verlobung zu verschweigen. Die Situation ändert sich rapide, als die beiden Spats Colombo und seine Leute entdecken. Mit diesem Moment ertönt das Gangsterthema erneut. Zu ihrem Unglück müssen sie sich mit den Gangstern den Aufzug teilen, als sie versuchen auf ihr Zimmer zu fliehen. Die beiden befürchten, dass sie wegen ihnen in Florida sind und ihre wahre Identität bald eruieren. Sie wissen nicht, dass die Gangster zu einer besonderen Veranstaltung ins Hotel eingeladen wurden. Jerry und Joe packen verzweifelt und in höchster Eile ihre Koffer, während das Fluchtthema zu hören ist. Jerry verfällt in seiner Panik wieder in den Redeschwall, während Joe an Sugar denkt und sich von ihr verabschieden möchte. Die größte Angst von Jerry stellt das Leichenschauhaus für Damen dar. Er würde dort vor Scham sterben, wenn sie ihn entkleiden.

Joe fühlt sich als Millionär, anders als Saxophonspieler, dazu verpflichtet Sugar auf Wiedersehen zu sagen, auch wenn Jerry aufs Äußerste protestiert, da sie fliehen müssen. Evident empfindet Joe mehr für Sugar als er denkt. Es fällt ihm schwer sie zu enttäuschen. Sugar erzählt ihm am Telefon von ihrem wunderschönen Traum, den sie von ihnen beiden träumte. Dabei setzt das Liebesthema wieder ein, das während des gesamten Telefonats auf verschiedene Weise, emotionsbedingt, erklingt. Joe berichtet ungern von den erfundenen Gegebenheiten, doch er erklärt ihr, dass sein Vater eine Firmenfusion mit einem Ölunternehmen in Venezuela intendiert, weshalb Junior die Tochter des Präsidenten des Ölsyndikates heiraten muss. Er fühlt sich den kleinen Aktionären gegenüber verpflichtet, da sie ihre gesamten Ersparnisse in sein Unternehmen investieren. Sugar ist über alle Maßen enttäuscht, protestiert jedoch nicht, sondern



bleibt resignierend. Um sein Gewissen etwas zu erleichtern und Sugar wenigstens eine kleine Freude zu bereiten, schenkt er ihr die versprochenen Orchideen, die Daphne von Osgood bekam und das Diamantenarmband dazu. Sugar freut sich über die weißen Orchideen, die ihr seit ihrer Zeit als Debütantin nicht mehr geschenkt wurden. Das Diamantenarmband ist von großem Wert, doch die Liebenswürdigkeit Juniors erschwert ihre ungewollte Trennung von Junior und ihre Tristesse nimmt zu. Sie besitzt noch die Stärke, ihm Sweet Sue and her Society Syncopators für die Hochzeitsfeierlichkeiten mit der anderen Frau vorzuschlagen.

Nach Beendigung des Telefonats packen Joe und Jerry ihre restlichen Sachen, wobei Jerry bemerkt, dass sein Diamantenarmband nicht mehr da ist. In dieser Szene erkennt Joe, dass seine Gefühle für Sugar ehrlich sind, weshalb er ihr auch das Diamantenarmband schenkte. Bevor Joe es genauer erklären kann, betritt Sugar das Zimmer und sucht den Bourbon. Dazu erklingt das Sugarthema, kurz unterbrochen von "Stairway to the Stars". Daphne sieht ihr Armband am Handgelenk von Sugar und ist empört, denn es symbolisierte ihre finanzielle Sicherheit. Sugar leidet so sehr, dass sie kaum sprechen kann vor Kummer und ihre Augen sind verweint. Nachdem sie das Zimmer verlassen hat, beklagt sich Jerry bei Joe, wie sie nun überleben wollen, und wohin sie ohne Geld fliehen können.

Joe und Jerry verlassen das Zimmer durch das Fenster, um einem Zusammentreffen mit Spats und seinen Leuten zu umgehen, doch unglücklicherweise landen sie genau auf diesem Weg auf Spats' Balkon. Einer von Spats Anhängern erklärt ihm in der Zwischenzeit, dass Little Bonaparte ungehalten über die Vorfälle am Valentinstag ist, da er und Toothpick Charlie im selben Chor sangen. Im Verlauf dieser Konversation wird evident, dass Spats intendiert, Little Bonaparte umzubringen und ahnt bisher nicht, dass jener dasselbe mit Spats vorhat. In dem Moment, als Spats die Zeugen erwähnt, sind Jerry und Joe als Daphne und Josephine verkleidet auf seinem Balkon zu sehen. Das Verfolgungsmotiv mit Fluchtthema setzt erneut ein, als Spats und seine Leute erkennen, dass die beiden die entflohenen Zeugen des Massakers sind. Joe und Jerry verbergen sich unter seinem Balkon bis die Gangster das Zimmer verlassen

und klettern anschließend in Spats' Zimmer. Sie überlegen welche Tarnung die nächste sein kann. Unterdessen entdecken sie den Hotelpagen, der gerade einen Gast im Rollstuhl auf sein Zimmer bringt. Mit der musikalischen Abwärtsbewegung des Lifes fahren sie als Page und Gast im Rollstuhl in die Hoteleingangshalle, wo die Gangster sie bereits erwarten, doch Jerry vergaß seine Stöckelschuhe auszuziehen, weshalb die Verfolgung und die daraus resultierende Flucht der beiden schon vorprogrammiert ist. Diese Divination wird musikalisch angedeutet, indem das Verfolgungsmotiv erklingt. Mit dem Beginn der Verfolgungsjagd setzt das Fluchtthema ein. Sie laufen durch die Küche des Festsaaes in den Festsaal und verstecken sich dort unter einem Tisch, der ausgerechnet jener von Spats Colombo ist, was sie an seinen Gamaschen erkennen. Jerry und Joe nehmen ungewollt am Bankett teil. Little Bonaparte geriert sich ähnlich, wie Little Caesar im gleichnamigen Film von 1932. Er lobt seine Arbeit und gibt zu, sich selbst zum Oberhaupt dieser Organisation gewählt zu haben. Überdies führt er die Erfolge des Unternehmens an, weist allerdings ebenso auf kleine Differenzen hin. In diesem Zusammenhang legt er für Charlie und seine Anhänger eine Schweigeminute ein. In der Zwischenzeit verbirgt sich Paradise mit einer Maschinenpistole in der Küche in einer riesigen Torte. Der Mann mit dem Gel im Haar, der Spats begrüßte, und jener, der Spats und seinen Anhängern die Waffen abnahm, helfen Paradise die Torte gut zu verschließen. Nach der Gedenkminute äußert sich Little Bonaparte weiterhin über Spats. Er hält seine Rede auf pathetische Weise mit einer beträchtlichen Menge an Sarkasmus, doch er beteuert, ihm das St. Valentinstagsmassaker zu vergeben und möchte mit Spats seinen Geburtstag feiern, der allerdings erst in vier Monaten stattfindet. Little Bonaparte und die anderen Delegierten singen "For He's A Jolly Good Fellow". In diesem Moment befördern seine Mitarbeiter die gefährvolle Torte in den Saal. An einem determinierten Passus springt Paradise aus der Torte und erschießt Spats und seine Leute.

Aufs Neue werden Jerry und Joe Zeugen eines Massakers. Überraschend für die Anwesenden im Festsaal kommen die beiden aus ihrem Versteck hervor und laufen davon. Little Bonaparte schickt seine Anhänger hinter ihnen her. Sie fliehen in die Obergeschosse des Hotels und kommen als Daphne und Josephine

per Lift wieder in die Hoteleingangshalle. Aus dem Tanzsaal ist die instrumentale Version des Songs "Some Like It Hot" zu hören. Jerry und Joe belauschen ein Gespräch der Gangster, aus dem hervorgeht, dass sie sämtliche Verkehrswege und -mittel überwachen. Joe hat im Zuge dessen einen Einfall. Daphne soll Osgood anrufen, sich mit ihm am Pier treffen und ihm sagen, dass sie mit ihm durchbrennen möchte. Diesmal verweist Jerry auf die Konventionen und Gesetze, doch Joe macht ihm verständlich, dass sie keine andere Wahl haben, indem er das Leichenschauhaus für Damen erwähnt, womit er Jerry überzeugt. Solange Jerry mit Osgood telefoniert, wartet Joe außerhalb der Telefonzelle und hört Sugar aus dem Tanzsaal „I'm Through With Love“ singen. Er folgt ihrer Stimme und schenkt dem Lied seine gesamte Aufmerksamkeit, womit er sich Sugar nicht nur örtlich nähert, sondern auch gefühlsmäßig. Es wirkt als singe sie einen Sirenen gesang, dem sich Joe nicht entziehen kann. Er scheint noch nie so empfunden zu haben, denn er ist erschüttert über ihre Trauer. Um sie zu trösten, vergisst er die Konsequenzen und küsst sie als Josephine verkleidet. Konsterniert schreit Sweet Sue nach Bienstock, während die Gangster Joe dekuivieren. Indes bemerkt Sugar, dass Junior und Josephine eine Person sind. Dazu erklingt ein Ausschnitt von "Stairway to the Stars".

In der Zwischenzeit arrangiert Daphne die Unterstützung Osgoods. Sie treffen sich am Pier mit ihm, doch die Verbrecher verfolgen sie bereits. Es findet eine lebhaft e Verfolgungsjagd mit Verfolgungsmotiv und Fluchtthema statt. Der Leichenabtransport von Spats wird kurz mit dem Gangsterthema kommentiert. Osgood wartet genervt am Pier, ist jedoch umso erfreuter, als er Daphne auf ihn zulaufen sieht und hält sie für besonders temperamentvoll. Sugar fährt mit dem Fahrrad hinter ihnen her und möchte mit ihnen fliehen. Im Motorboot erklärt ihr Joe, dass er nur ein Saxophonspieler ist. Er meint, dass es vorteilhafter für sie wäre zur Damenkapelle zurückzukehren und sich in Florida einen echten Millionär zu suchen. Sugar kann sich seiner liebenswerten Art nicht entziehen und lässt sich nicht umstimmen. Gleichermäßen ist Joe nicht länger fähig ihr zu widerstehen.

Das Abschlussgespräch führen Jerry und Osgood. Daphne möchte Osgood begreiflich machen, dass sie nicht heiraten können und zählt einige Argumente

auf, beispielsweise, dass er niemals Kinder bekommen kann. Dazu erklingt „La Cumparsita“. Im Endeffekt gesteht Jerry Osgood, dass er ein Mann ist und Osgood antwortet darauf unerwartet mit der legendären Aussage: „Nobody’s perfect.“, was den Anfang vom Ende markiert. Osgood scheint sich im Klaren darüber zu sein, was er sagt und wirkt keinesfalls erstaunt über Jerrys Offenbarung. Jerry hingegen ist konsterniert und sprachlos. Das Ende bleibt offen. Die vier fahren in eine ungewisse Zukunft.

### **3.4 Biographien**

#### **3.4.1 Adolph Deutsch**

Adolph Deutsch wurde am 20. Oktober 1897 in London geboren und starb am 1. Januar 1980 in Palm Desert, Kalifornien, an Herzversagen. Sein Arbeitsfeld implizierte Betätigungen als Komponist, Songwriter, Dirigent und Arrangeur. Er verbrachte die ersten 13 Jahre seines Lebens in England und bekam bereits mit fünf Jahren Klavierunterricht. In seinem achten Lebensjahr, 1905, wurde er in die Royal Academy of Music aufgenommen. 1910 emigrierte seine Familie in die Vereinigten Staaten, wo er 1920 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt. Adolph Deutsch verehrte die Dirigenten Thomas Beecham und Arturo Toscanini. Durch Paul Whiteman begann er sich mit dem Musikstil Jazz, hauptsächlich Swing, zu beschäftigen und komponierte in den 1920er Jahren für Paul Whitemans Radio- und Konzertprogramme. Paul Whiteman engagierte für sein Orchester einige Jazzmusiker, die sich während der Swing-Ära selbst zu erfolgreichen Bandleadern oder Solisten entwickelten, wie Bix Beiderbecke, exempli causa. Der musikalische Stil von Paul Whiteman wurde auch als Symphonic Jazz bezeichnet. Nicht nur Adolph Deutsch begeisterte sich für seine Musik, sondern ebenso Billy Wilder, der eine Zeitlang für ihn tätig war. In den 1920er Jahren leitete Adolph Deutsch, neben seiner Beschäftigung für Paul Whiteman, diverse Tanzorchester und wirkte in den 1930er Jahren als Orchestrator für einige bekannte Musicals, wie George Gershwins „Pardon my English“ und Irving Berlins „Thousand Chers“.

1937 nahm der Hollywood-Produzent und Regisseur von "Little Caesar", Mervyn LeRoy, Adolph Deutsch unter Vertrag für die Warner Bros. und verhalf ihm noch im selben Jahr zum Auftrag für seine erste Filmkomposition, zum Filmdrama "They Won't Forget" (Regie: Mervyn LeRoy). Von 1943 bis 1953 war er Präsident der, von ihm gegründeten, Screen Composer's Association. Als Mitglied der ASCAP (=The American Society of Composers, Authors and Publishers) kollaborierte er unter anderem mit Vincent Lopez, einem Bandleader und Pianisten. Bis 1946 komponierte er die Filmmusik zu über 50 Spielfilmen der Warner Bros. Von 1946 bis 1947 unterlegte er die, von Hedda Hopper moderierte Radiosendung "This is Hollywood" mit Musik und erhielt 1948 ein Vertragsangebot von MGM. Für dieses Studio war er bis 1962 tätig, bekam in dieser Zeit allerdings nur wenige Aufträge, obwohl er mit der Musik dieser Phase am Höhepunkt seines Schaffens anlangte, das mit drei Academy Awards und zwei Nominierungen ausgezeichnet wurde. Adolph Deutsch erhielt Academy Awards für seine Tätigkeiten für "Annie Get Your Gun" (zusammen mit Roger Edens; 1951), "Seven Brides for Seven Brothers" („Eine Braut für sieben Brüder“) (gemeinsam mit Saul Chaplin; 1955) und "Oklahoma!" (zusammen mit: Robert Russell Bennett und Jay Blackton; 1956). Nominiert wurde er für "Show Boat" (in Kollaboration mit Conrad Salinger, 1952) und "The Band Waggon" (1954). Eine weitere Nominierung erlangte er für die musikalische Realisierung von "The Apartment". "Some Like It Hot" war sein drittletzter Film und stellte einen seiner bekanntesten Soundtracks dar. Zu Beginn der 1960er Jahre zog er sich ins Privatleben zurück. Über dieses scheint lediglich bekannt zu sein, dass er Hermina Selz geheiratet hatte.

Sein Schaffen:<sup>47</sup>

- Go Naked in the World (1961)
- The Apartment (1960)
- Some Like It Hot (1959)
- The Matchmaker (1958)
- The Rack (1956)

---

<sup>47</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0006037>.

- Tea and Sympathy (1956)
- The Long, Long Trailer (1953)
- Torch Song (1953)
- Soldiers Three (1951)
- Pagan Love Song (1950) (uncredited)
- Mrs. O'Malley and Mr. Malone (1950)
- Father of the Bride (1950)
- The Big Hangover (1950)
- Stars in My Crown (1950)
- The Yellow Cab Man (1950) (uncredited)
- Intruder in the Dust (1949)
- The Stratton Story (1949)
- Little Women (1949)
- Whispering Smith (1948)
- Julia Misbehaves (1948)
- Blaze of Noon (1947)
- Ramrod (1947)
- Shadow of a Woman (1946)
- Her Kind of Man (1946) (uncredited)
- Three Strangers (1946)
- Danger Signal (1945)
- Christmas in Connecticut (1945) (uncredited)
- Escape in the Desert (1945)
- The Doughgirls (1944)
- The Mask of Dimitrios (1944)
- Uncertain Glory (1944)
- Northern Pursuit (1943)
- Action in the North Atlantic (1943)
- Truck Busters (1943)
- Lucky Jordan (1942)
- George Washington Slept Here (1942)
- You Can't Escape Forever (1942)

- Across the Pacific (1942)
- The Big Shot (1942)
- Juke Girl (1942)
- Larceny, Inc. (1942)
- Lady Gangster (1942) (uncredited)
- All Through the Night (1941)
- The Maltese Falcon (1941)
- Manpower (1941)
- Kisses for Breakfast (1941)
- Underground (1941)
- Singapore Woman (1941)
- A Shot in the Dark (1941) (uncredited)
- The Great Mr. Nobody (1941)
- High Sierra (1941)
- East of the River (1940)
- Tugboat Annie Sails Again (1940)
- Flowing Gold (1940)
- They Drive by Night (1940)
- Torrid Zone (1940)
- Saturday's Children (1940)
- Three Cheers for the Irish (1940)
- Castle on the Hudson (1940)
- The Fighting 69th (1940) (uncredited)
- Espionage Agent (1939)
- The Angels Wash Their Faces (1939) (uncredited)
- Indianapolis Speedway (1939)
- The Kid from Kokomo (1939)
- The Man Who Dared (1939) (uncredited)
- Dodge City (1939) (uncredited)
- The Oklahoma Kid (1939) (uncredited)
- Off the Record (1939)
- Valley of the Giants (1938)

- Heart of the North (1938)
- Racket Busters (1938)
- A Slight Case of Murder (1938) (uncredited)
- Swing Your Lady (1938)
- The Great Garrick (1937)
- Mr. Dodd Takes the Air (1937)
- They Won't Forget (1937)

Seine Arbeit im Musik Department:<sup>48</sup>

- Up Periscope (1959) (composer: stock music) (uncredited)
- Lonelyhearts (1958) (conductor)
- Les Girls (1957) (conductor) (music adaptor)
- Funny Face (1957) (conductor)
- The Rack (1956) (musical director) (uncredited)
- Oklahoma! (1955) (composer: incidental music)
- Interrupted Melody (1955) (conductor: dramatic music) (music adaptor: dramatic music)
- The Battle of Gettysburg (1955) (conductor) (music adaptor)
- Deep in My Heart (1954) (conductor) (music supervisor)
- Seven Brides for Seven Brothers (1954) (musical director)
- The Band Wagon (1953) (musical director)
- The 25th Annual Academy Awards (1953) (TV) (musical director)
- Million Dollar Mermaid (1952) (conductor)
- Fearless Fagan (1952) (composer: stock music) (uncredited)
- The Belle of New York (1952) (musical director)
- Show Boat (1951) (musical director)
- Pagan Love Song (1950) (musical director)
- Mrs. O'Malley and Mr. Malone (1950) (musical director)
- Annie Get Your Gun (1950) (musical director)
- Stars in My Crown (1950) (musical director)
- The Stratton Story (1949) (musical director)

---

<sup>48</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0006037>.



- The Barkleys of Broadway (1949) (additional conductor)
- Take Me Out to the Ball Game (1949) (musical director)
- Nobody Lives Forever (1946) (composer: theme music)
- This Was Paris (1942) (composer: additional music) (US release) (uncredited)
- Gone with the Wind (1939) (composer: additional music) (uncredited) (orchestrator) (uncredited)
- Espionage Agent (1939) (conductor) (uncredited)
- The Oklahoma Kid (1939) (music arranger: orchestral arrangements) (orchestral arrangements)
- Cowboy from Brooklyn (1938) (composer: incidental music) (uncredited) (music arranger: orchestral music)
- Fools for Scandal (1938) (composer: incidental music) (uncredited) (music arranger: orchestral arrangements)
- The Great Garrick (1937) (music arranger)
- They Won't Forget (1937) (music arranger)
- The Smiling Lieutenant (1931) (musical director) (uncredited)
- Follow the Leader (1930) (musical director)

### **3.4.2 Billy Wilder**

Samuel „Billy“ Wilder wurde am 22. Juni 1906 in Sucha bei Krakau geboren und starb am 27. März im Jahr 2002 in Beverly Hills. Er wuchs in Wien als Sohn einer jüdischen Familie auf und enthusiastisierte sich seit seiner Kindheit für das Kino und den Film. Sein Vater, Max Wilder, war ein vielseitiger Geschäftsmann, der häufig Unternehmenswechsel durchführte. Er fungierte als Hotelbesitzer, Besitzer einer Forellenzucht und einer Uhrenfabrik, sowie als Leiter diverser Restaurants und Exporteur von Lederhandtaschen. Er hoffte, Billy würde Rechtsanwalt werden und ihn bei seinen Tätigkeiten unterstützen, weshalb sein Sohn nach dem Besuch des Realgymnasiums ein Jusstudium an der Universität Wien begann. Nach einem Jahr brach Billy Wilder allerdings das Studium ab und bekam eine Anstellung als Reporter für „Die Stunde“, bei der er unter anderem Interviews mit Sigmund Freud und Richard Strauss führte.

Max Wilder starb bereits 1926, und Billy Wilders Mutter verheiratete sich bald aufs Neue. Eben in diesem Jahr entschied sich Billy Wilder, den US-amerikanischen Bandleader Paul Whiteman und sein Symphonisches Jazz Orchester nach Berlin zu begleiten und fungierte für ihn als Publicity-Berater. Billy Wilder selbst verspürte, laut Gemünden<sup>49</sup>, eine Vorliebe für Jazz. In Berlin arbeitete er als freier Journalist, sowie als Ghostwriter für diverse Stummfilme. „Der Teufelsreporter“ (1929) und „Menschen am Sonntag“ (1930) etablierten ihn bei der Ufa und allgemein in der Filmbranche. Bis zum Februar 1933 basierten zehn weitere Filme auf seinen originellen Ideen. Durch die aufkommende Vorherrschaft des Nazionalsozialismus, entschloss er sich einen Tag nach dem Reichstagsbrand Berlin Richtung Paris zu verlassen. Sein Ziel war Hollywood. In Paris realisierte er die Komödie „Mauvaise Graine“ und konnte sich mit dem Verkauf der Drehbuchentwürfe an die Columbia Pictures 1934 seine Weiterreise in die Vereinigten Staaten finanzieren.

Nach der Auswanderung in die Vereinigten Staaten sah er seine Familie nie wieder, denn seine Großmutter, seine Mutter, Eugenie (Dittler) Wilder, und ihr damaliger Mann starben, aller Vorraussicht nach, um 1940 im Konzentrationslager Auschwitz, wie Billy Wilder vermutete. Er hatte einen Bruder, William Lee Wilder, den er nicht sonderlich zu mögen schien. Sein Bruder ging vor ihm in die Vereinigten Staaten und verbrachte die ersten fünf Jahre dort als Geschäftsmann an der Ostküste. Auch William Lee Wilder zog von der Ostküste nach Hollywood und wurde Produzent diverser Filme, sowie in weiterer Folge Regisseur einer Reihe von billig hergestellten Horror- und Science-Fiction-Filmen mit Titeln wie „Phantom From Outer Space“ (1953) und „The Snow Creature“ (1954).

In den USA standen Billy Wilder schwere Zeiten bevor. Er konnte kein Englisch, und es lebten viele Emigranten in Hollywood, die aus dem Gebiet der deutschen Filmindustrie in die USA kamen. Billy Wilder hörte zu dieser Zeit häufig Radio, um sich mit der englischen Sprache zu beschäftigen, wobei ihn vor allem Slang faszinierte. Einige politische Emmigranten in den USA erwarteten

---

<sup>49</sup> Vgl. Gemünden, 2006, S. 11.

ihre baldige Rückkehr in ein politisch verändertes Europa, doch Billy Wilder wollte sich in den Vereinigten Staaten niederlassen und dort große Erfolge feiern, was ihm auch gelang. Joe May verschaffte ihm einen Vertrag bei Columbia und vermittelte ihn anschließend an die Fox Film Corporation weiter. Dort war er an der Entwicklung von zwei Drehbüchern („Music in the Air“ und „Lottery Lover“), sowie anonym an der Vorbereitung zu weiteren Projekten beteiligt. 1936 erfolgte der Studiowechsel zu Paramount. Er benannte sich zu dieser Zeit in Billy um. Der Film „Bluebeard’s Eight Wife“ unter der Regie von Ernst Lubitsch markierte 1938 den Beginn der Zusammenarbeit von Billy Wilder und Charles Brackett. Die beiden feierten zahlreiche Erfolge, litten allerdings unter den despotischen Produktionsprozessen der Filmindustrie und erwarben letzten Endes doch das Recht, die Regie bei ihren Filmen zu führen. Mit dem Film „Ace in the Hole“ begann er 1951 mit seinen Tätigkeiten als Produzent und mit dem Film „Love in the Afternoon“ entstand die Autorenpartnerschaft zwischen Billy Wilder und I. A. L. Diamond. Nach Ulrich waren die Filme von Billy Wilder von folgenden Faktoren geprägt: *„[...] zu seinen Markenzeichen gehörten Witz, satirische Attacken, oft gepaart mit publikumswirksamer Sentimentalität und mitreißender Komik, dazu rasches Tempo, ereignisreiche Stories ohne Leerlauf und spritzige Dialoge.“*<sup>50</sup> Im Laufe seines Lebens erhielt er zahlreiche Auszeichnungen im In- und Ausland, doch mit dem Film „Buddy, Buddy“ beendete er seine Arbeit in der Filmindustrie.<sup>51</sup>

Billy Wilder achtete schon früh darauf sich und seinen Namen ins rechte Licht zu rücken und Attraktionen um sich herum aufzubauen. Er schien Pragmatiker gewesen zu sein und fügte in seine Storys das ein, was ihm im realen Leben auffiel, zeigte es auf oder übte, zumeist durch Satire, Kritik daran. Billy Wilder war Anhänger der Authentizität für seine Filme, weshalb seine Filmfiguren zumeist einem realen Leben entspringen. In seinen Filmen prädominierte die Relevanz der Dialoge und somit des Drehbuches, sowie der Story. Dabei bevorzugte er die Zusammenarbeiten mit anderen Drehbuchautoren. Billy Wilder kam aus der Sparte des Journalismus und nicht vom Theater. Vom Schauspielen

---

<sup>50</sup> Ulrich, 2004, S. 569.

<sup>51</sup> Vgl. Ulrich, 2004, S. 568/569 sowie Seidman, 1977, S. 1-2/S. 8 und Madsen, 1968, S. 13/22-23.

und seinen Techniken wusste er angeblich nicht viel, wie er selbst beteuerte. Für ihn war nur signifikant, dass die SchauspielerInnen für seine Storys funktionieren. Alles musste der Geschichte und ihrer Realisierung dienen.<sup>52</sup>

Was sein Privatleben betraf, heiratete er zwei Mal. Seine erste Heirat mit Judith Iribe dauerte zehn Jahre, bis sie sich 1946 scheiden ließen. Aus dieser Ehe ging eine Tochter, Victoria, hervor. Die Hochzeit mit seiner 15 Jahre jüngeren zweiten Frau, Audrey Young, fand 1951 statt. Sie war Sängerin der Tommy Dorsey Band, ein „Goldwyn-Girl“ und später Vertragsschauspielerin bei Paramount. Sie lernten sich bei den Dreharbeiten zu „The Lost Weekend“ kennen. Während die Presse die Streitigkeiten zwischen ihm und seiner zweiten Frau, Audrey, oftmals in ihren Artikeln anführten, wurde seine erste Frau und seine Tochter fast nie erwähnt, ebenso wenig wie sein Bruder William, mit dem er offenbar kein freundschaftliches Verhältnis pflegte.<sup>53</sup>

Billy Wilder tendierte zur Nervosität, indem er, beispielsweise, oftmals auf und ab ging. Er hatte starke Rückenbeschwerden und war Hypochonder, obwohl er vier Packungen Zigaretten am Tag rauchte. Des Weiteren hasste er das Fliegen, obwohl er einen Film zu diesem Thema schuf, „The Spirit of St. Louis“. Er akzeptierte und verteidigte die Vorgehensweise in Hollywood, denn er war immer schon ein Filmfan. In seiner Kindheit verehrte er vor allem die Leinwandperformances von Emil Jannings und die Arbeit von Ernst Lubitsch. Billy Wilder interessierte sich allerdings für zahlreiche unterschiedliche Formen von Filmen, exempli causa das italienische Kino. Des Weiteren preferierte er Schach, Bridge und Gin Rummy, sowie einige Zeit Tennis spielen, obwohl er Outdoor-Sportarten für sich selbst nicht mochte und Sportveranstaltungen zu verfolgen. Sonstige Passionen stellten klassische Musik, die Gourmetküche und seine Kunstsammlung, die eine der größten der Westküste war, dar.<sup>54</sup>

Seidman teilte Billy Wilders Schaffen in fünf Phasen ein:<sup>55</sup>

1. Phase: Billy Wilders Wirken als Drehbuchautor in Europa.

---

<sup>52</sup> Vgl. Madsen, 1968, S. 35/44/52 sowie Seidman, 1977, S. 19.

<sup>53</sup> Vgl., Seidman, 1977, S. 20 sowie Madsen, 1968, S. 13/16.

<sup>54</sup> Vgl. Seidman, 1977, S. 20.

<sup>55</sup> Vgl. Seidman, 1977, S. 23-24.

2. Phase: Seine Karriere angefangen mit “Music in the Air“ (1934) bis “Ball of Fire“ (1941) und die erfolgreiche Partnerschaft mit Charles Brackett.

3. Phase: Als Regisseur für Paramount, beginnend mit “The Major and the Minor“ (1942) bis “Sabrina“ (1954). Er hatte hier die Möglichkeit seine Filme zu visualisieren und somit einen Stil im Bereich Regie zu kreieren.

*„As in so many Hollywood films made during the mid-Forties and early Fifties, the formal appearance of his work was influenced to a large degree by the German Expressionist cinema of the Twenties. These films, and their Hollywood counterparts, were distinguished by vivid use of low-key lighting and chiaroscuro photography, and by oblique camera angles.“*<sup>56</sup>

4. Phase: Billy Wilder ist als freiberuflicher Regisseur tätig. Dabei pflegte er eine lange, produktive Beziehung mit der unabhängigen Mirisch Company. In diese Phase fallen die Filme “The Seven Year Itch“ (1955) bis “The Fortune Cookie“ (1966).

*“In this phase Wilder adapted to technical changes in the industry, such as CinemaScope and the greater demand for color; non-technical changes included filming on location and the influence of critically acclaimed foreign films; the latter gave rise to a new candor in the subject matter of Hollywood [S. 24] films.“*<sup>57</sup>

Zunächst verließ sich Wilder in dieser Phase auf zuverlässiges Material. So nahm er zwei Broadway Stücke und eine Novelle als Basis für sein Schaffen. Im Laufe seiner Zusammenarbeit mit I. A. L. Diamond schufen sie eigene gemeinsame Drehbücher.

5. Phase: Seidman nennt sie die „[...] semi-active writer-director [...]“<sup>58</sup>-Phase.

Sein Schaffen:<sup>59</sup>

- Sabrina (1995) (earlier screenplay)
- Witness for the Prosecution (1982) (TV) (1957 screenplay)
- Buddy Buddy (1981) (writer, director)

---

<sup>56</sup> Seidman, 1977, S. 23.

<sup>57</sup> Seidman, 1977, S. 23/24.

<sup>58</sup> Seidman, 1977, S. 24.

<sup>59</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm000069>.

- Fedora (1978) (writer, director, producer)
- The Front Page (1974) (screenplay, director)
- Double Indemnity (1973) (TV) (1944 screenplay)
- Avanti! (1972) (writer, director, producer)
- The Private Life of Sherlock Holmes (1970) (writer, director, producer)
  
- Casino Royale (1967) (uncredited)
- The Fortune Cookie (1966) (writer, director, producer)
- Ates gibi kadin (1965) (story "Ball of Fire") (uncredited)
- Kiss Me, Stupid (1964) (writer, director, producer)
- Irma la Douce (1963) (writer, director, producer)
- One, Two, Three (1961) (screenplay, director, producer)
- Ocean's Eleven (1960) (uncredited)
- The Apartment (1960) (written by, director, producer)
- Ninotchka (1960) (TV) (1939 screenplay)
- Some Like It Hot (1959) (screenplay, director, producer)
- Witness for the Prosecution (1957) (screenplay, director)
- Love in the Afternoon (1957) (screenplay, director, producer)
- The Spirit of St. Louis (1957) (screenplay, director)
- Robert Montgomery Presents (1 episode, 1956)
  - Sunset Boulevard (1956) TV episode (story)
- The Seven Year Itch (1955) (screenplay, director, producer)
- Lux Video Theatre (3 episodes, 1954-1955)
  - Sunset Boulevard (1955) TV episode (film story) (previous screenplay)
  - Double Indemnity (1954) TV episode (previous screenplay)
  - Hold Back the Dawn (1954) TV episode (previous screenplay)
- Emil und die Detektive (1954) (earlier screenplay Emil und die Detektive) (as Billie Wilder)
- Sabrina (1954) (screenplay, director, producer)
- Stalag 17 (1953) (writer, director, producer)
- Ace in the Hole (1951) (written by, director, producer)

- Sunset Blvd. (1950) (written by, director)
- A Song Is Born (1948) (story "From A to Z")
- A Foreign Affair (1948) (screenplay, director)
- The Emperor Waltz (1948) (written by, director)
- The Bishop's Wife (1947) (uncredited)
- The Lost Weekend (1945) (screenplay, director)
- Death Mills (1945) (director)
- Double Indemnity (1944) (screenplay, director)
- Five Graves to Cairo (1943) (screenplay, director)
- The Major and the Minor (1942) (writer, director)
- Ball of Fire (1941) (screenplay) (story)
- Hold Back the Dawn (1941) (written by)
- Arise, My Love (1940) (writer)
- Rhythm on the River (1940) (story)
- Ninotchka (1939) (screenplay)
- What a Life (1939) (screenplay)
- Midnight (1939) (screenplay)
- That Certain Age (1938) (writer)
- Bluebeard's Eighth Wife (1938) (writer)
- Champagne Waltz (1937) (story)
- The Lottery Lover (1935) (screenplay)
- Under Pressure (1935) (writer)
- Emil and the Detectives (1935) (uncredited)
- Music in the Air (1934) (adaptation and screenplay)
- One Exciting Adventure (1934) (story)
- Mauvaise graine (1934) (screenplay, director) (as Billie Wilder)
- Adorable (1933) (story "Ihre Hoheit Befiehlt")
- Madame ne veut pas d'enfants (1933) (screenplay) (as Billie Wilder)
- Was Frauen träumen (1933) (writer)
- Madame wünscht keine Kinder (1933) (adaptation)
- Blaue vom Himmel, Das (1932/I) (writer)
- Scampolo, ein Kind der Straße (1932) (writer)

- Blonder Traum, Ein (1932) (writer)
- Es war einmal ein Walzer (1932) (writer)
- Sieger, Der (1932) (writer)
- Un peu d'amour (1932) (screenplay)
- Where Is This Lady? (1932) (story "Es War Einmal ein Walzer")
- Un rêve blond (1932) (screenplay) (as Billie Wilder)
- Happy Ever After (1932) (writer)
- Emil und die Detektive (1931) (screenplay) (as Billie Wilder)
- Princesse, à vos ordres! (1931) (writer)
- Falsche Ehemann, Der (1931) (writer)
- Seitensprünge (1931) (idea)
- Ihre Hoheit befiehlt (1931) (writer)
- Mann, der seinen Mörder sucht, Der (1931) (writer)
- Burschenlied aus Heidelberg, Ein (1930) (writer)
- Menschen am Sonntag (1930) (writer)
- Teufelsreporter, Der (1929) (writer) (as Billie Wilder)

### 3.4.3 I. A. L. Diamond

Ițec (Itzek) Domnici wurde am 27. Juni 1920 in Ungheni, Iasi, Rumänien geboren und starb am 21. April 1988 in Beverly Hills, Los Angeles, Kalifornien. 1929 emigrierte seine Familie von Rumänien in die USA. Dort besuchte er die Boy's High School und erwies sich als äußerst begabt im Bereich der Mathematik. Sein Vorname lautete Itek, der sich während seiner Schulzeit zu Isadore verwandelte. Die Initialen A. L. fügte er hinzu, als er für den "Columbia Daily Spectator" zu schreiben begann. Die Initialen standen angeblich für "*Interscholastic Algebra League*"<sup>60</sup>, doch in Hollywood wurde er einfach Iz genannt. I. A. L. Diamond studierte am Columbia College Journalismus. Er publizierte für den "Columbia Daily Spectator" und verwarf seine Pläne, sein Studium bis zum Master an der Columbia University fortzuführen, um für "The New York Times" zu schreiben. Hollywood nahm von seinen Erfolgen Notiz,

---

<sup>60</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/I.A.L.\\_Diamond](http://en.wikipedia.org/wiki/I.A.L._Diamond).



weshalb er bis 1943 für die Paramount Pictures arbeitete. In der Folge wechselte er zu Universal, wo er sein erstes Drehbuch, "Murder in the Blue Room" (Regie: Leslie Goodwins, 1944) verfasste. Ein Jahr später feierte I. A. L. Diamond bei den Warner Bros. seinen ersten Erfolg mit "Never Say Goodbye" (Regie: James V. Kern, 1946). In der Zeit von 1951 bis 1955 schrieb er für die Twentieth Century-Fox und beabsichtigte sich selbstständig zu machen. Zwischendurch war er auch für andere Produktionsunternehmen tätig. 1954 schrieb er ein paar satirische Sketche für ein Dinner für Hollywood-Drehbuchautoren, an dem auch Billy Wilder teilnahm. Dieser Abend schien zu ihrer Partnerschaft geführt zu haben. Mit "Love in the Afternoon" („Ariane – Liebe am Nachmittag“, 1957) begann ihre Zusammenarbeit. In diesem Kooperationsverhältnis verfassten die beiden außergewöhnlich erfolgreiche Drehbücher, wie "Some Like It Hot" (1959), "The Apartment" (Academy Award for Best Screenplay, 1960), "One, Two, Three" („Eins, zwei, drei“, 1961), "Irma la Douce" („Das Mädchen Irma la Douce“, 1963), "Kiss Me, Stupid" („Küss mich, Dummkopf“, 1964), "The Fortune Cookie" („Der Glückspilz“, 1966) und Avanti! („Avanti, Avanti“, 1972).

Sein Werk:<sup>61</sup>

- Buddy Buddy (1981) (writer)
- Fedora (1978) (writer, associate producer)
- The Front Page (1974) (screenplay)
- Avanti! (1972) (writer)
- The Private Life of Sherlock Holmes (1970) (writer, associate producer)
- Cactus Flower (1969) (screenplay)
- The Fortune Cookie (1966) (writer, associate producer)
- Kiss Me, Stupid (1964) (writer, associate producer)
- Irma la Douce (1963) (writer, associate producer)
- One, Two, Three (1961) (screenplay, associate producer)
- The Apartment (1960) (written by, associate producer)
- Some Like It Hot (1959) (screenplay, associate producer)
- Merry Andrew (1958) (screenplay)

---

<sup>61</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0224634>.

- Love in the Afternoon (1957) (screenplay)
- That Certain Feeling (1956) (writer)
- Something for the Birds (1952) (uncredited)
- Monkey Business (1952) (screenplay)
- Let's Make It Legal (1951) (writer)
- Love Nest (1951) (writer)
- It's a Great Feeling (1949) (story)
- The Girl from Jones Beach (1949) (writer)
- Two Guys from Texas (1948) (writer)
- Romance on the High Seas (1948) (additional dialogue)
- Always Together (1947) (writer)
- Love and Learn (1947/I) (writer)
- Never Say Goodbye (1946) (screenplay)
- Two Guys from Milwaukee (1946) (writer)
- Murder in the Blue Room (1944) (writer)

#### **3.4.4 Marilyn Monroe**

Marilyn Monroe wurde am 1. Juni 1926 in Los Angeles geboren und starb am 5. August 1962 ebendort. Ihr wirklicher Name lautete Norma Jean(e) Baker oder Norma Jean Mortenson (auch Mortensen). Sie war das dritte Kind von Gladys Pearl Baker, geborene Monroe. Gladys genoss ihr hedonistisches Leben. Sie ging ihrer Beschäftigung als Cutterin bei Columbia und RKO nach, hatte viele Verabredungen mit diversen Männern und konnte sich vorerst nicht einmal um eines ihrer Kinder kümmern, weshalb Norma Jeane gleich nach ihrer Geburt von Pflegeeltern versorgt wurde. Sie wuchs in Los Angeles bei mehreren Pflegeeltern auf, die ersten sieben Jahre allerdings bei der Familie Bolender. Ihre Mutter kam sie sporadisch besuchen. Familie Bolender lebte äußerst religiös, beinahe fanatisch. Sie sprachen sich streng gegen jede Form des Moralverstoßes aus. Alkohol, Sexualität und somit auch Filme, sowie zahlreiche weitere „Sünden“ galten als verpönt. Nach sieben Jahren wohnte Norma Jeane kurzzeitig bei ihrer Mutter, bis diese aufgrund von Depressionen in ein Sanatorium gebracht werden musste. Von da an folgten Aufenthalte bei Verwandten, Bekannten, Pflegeeltern

und eine kurze Zeit im Waisenhaus. Die Freundin von Gladys Baker, Grace McKee (spätere Grace Goddard), nahm einen bedeutenden Platz im Leben Norma Jeanes ein. Grace Goddard wies sie allerdings nach ihrer Heirat, nachdem das Zusammenleben zwischen ihrem Mann und Norma Jeane, aufgrund von Norma Jeanes Attraktivität, nicht funktionierte, zurück. Nach Spoto<sup>62</sup> war es allerdings diese Freundin, die Norma Jeane häufig ins Kino ausführte, sie mit Jean Harlow verglich und aus ihr einen Star machen wollte, da sie und Gladys es nicht schafften. Das Selbstbewusstsein von Norma Jeane wussten ihre diversen Erziehungsberechtigten in ihrer Kindheit offensichtlich nicht zu fördern und die heterogenen Einstellungen ihrer Pflegefamilien wirkten abstrus auf sie. In der Pubertät allerdings bemerkt sie Vorteile durch ihren Körperbau, weshalb sie bereits in frühen Jahren als Fotomodell arbeitete und sich auf Anraten von Grace Goddard ihre Haare blond färbte. Am 19. Juni 1942 heiratete Norma Jeane James Dougherty. Ihr Ziel stellte ein Dasein als Schauspielerin und großer Star dar, was sich unter dem Künstlernamen Marilyn Monroe realisierte, doch ihr damaliger Mann erhob Einwände gegen ihren Berufswunsch, weshalb es bald zur Trennung kam. Im Zuge ihrer Laufbahn als Star versuchte sie ihre Vergangenheit zu vergessen und verfälschte sie. Um ihr Vorhaben wahr zu machen, war sie bereit alles zu geben. Sie schien an allen Details der Filmproduktion interessiert und verbesserte Äußerlichkeiten an ihrer eigenen Person. Sie verfeinerte ihr Make-up, ihre Gestik, Mimik, Sprache und allgemein ihre gesamte Erscheinung bis zur Perfektion und unternahm Anstrengungen FreundInnen, sowie einflussreiche Mentoren, exempli causa, Joseph Schenck und Johnny Hyde, zu finden. Im Laufe ihrer Karriere betreuten sie zahlreiche Agenten. Die Prominenten unter ihnen stellten die William Morris Agency, die in "Some Like It Hot" namentlich erwähnt wird, und Lew Wasserman mit seiner MCA dar. Des Weiteren prägten ihre Karriere zwei Schauspielmethoden, jene von Natasha Lytess, und die „Method“ von Lee Strasberg. Natasha Lytess und Paula Strasberg, Lee Strasbergs Frau, berieten Marilyn Monroe am Set zu jedem ihrer Filme. Nach Geiger<sup>63</sup> erhielt sie 1945 Eintritt in die seriöse Blue Book Agency für Models. Marilyn

---

<sup>62</sup> Vgl. Spoto, 1993, S. 45-46.

<sup>63</sup> Vgl. Geiger, 1995, S. 25.

Monroe musste viel Geduld zeigen bis sie ihren ersten Vertrag bei einer Filmfirma erhielt, doch 1946, im Jahre ihrer Scheidung von Jim Dougherty, unterschrieb Grace Goddard, ihr damaliger Vormund, einen Ein-Jahres-Vertrag bei dem Filmstudio Twentieth Century-Fox für sie, die sie als Nachwuchsschauspielerin einstellten. Dabei entstand ihr neuer Name Marilyn Monroe. Ab 1948 übernahm sie kleinere Rollen und wechselte zum Filmstudio Columbia Pictures, wo sie den Schauspielunterricht von Natasha Lytess besuchte. Ihren ersten Durchbruch erlangte Marilyn Monroe 1950 mit ihren Rollen in "The Asphalt Jungle" („Asphalt Dschungel“, Regie: John Huston, 1950) und, wieder zurück bei Twentieth Century-Fox, in "All About Eve" („Alles über Eva“, Regie: Joseph L. Mankiewicz, 1950). Ab 1952/1953 begann das Studio verschärft Promotion für ihr Image als attraktive „Blondine“ zu betreiben und sie somit als „Sex-Göttin“ zu verkaufen. Sie spielte die naive, platinblonde Schönheit in Komödien oder Musikfilmen, beispielsweise in "Gentlemen Prefer Blondes" („Blondinen bevorzugt“, Regie: Howard Hawks, 1953) und "How to Marry a Millionaire" (Wie angelt man sich einen Millionär?, Regie: Jean Negulesco, 1953). Marilyn Monroe präsentierte ihr Image ebenso in anderen Genres, wie dem Thriller (in "Niagara", Regie: Henry Hathaway, 1953) und dem Western ("River of No Return", „Fluss ohne Wiederkehr“, Regie: Otto Preminger, 1954, mit Robert Mitchum, den sich schon aus ihrer Zeit vor deren Filmkarriere kannte). Mitte der 1950er Jahre galt sie als das beliebteste Pin-up-Girl und nationales Sexsymbol der USA. Dieser Umstand konnte nur noch durch die Heirat mit einem der erfolgreichsten und beliebtesten Sportlern, dem Baseballspieler Joe DiMaggio, übertroffen werden. Die Eheschließung fand am 14. Januar 1954 statt, nachdem sie sich zwei Jahre zuvor kennen lernten. Das Image, dessen Kultivierung so viel Zeit und Mühe in Anspruch nahm, begann ihr zunehmend zu missfallen, doch gleichermaßen empfand sie die konservativen Ansichten Joe DiMaggios als abstoßend. Sie suchte nach neuen Wendungen in ihrem Leben, weshalb sie nach "The Seven Year Itch" („Das verflixte siebente Jahr“, Regie: Billy Wilder, 1955) nach New York ging und Kurse am Actors Studio besuchte, um als ernsthafte Schauspielerin anerkannt zu werden. In diesem Jahr vollzog sich auch die Scheidung von Joe DiMaggio. Ihre Ausbildung am Actors Studio bedeutete eine

einjährige Filmpause und intensive Beschäftigung mit ihrer Psyche in Form einer Psychoanalyse, die nie endete, wie es Lee Strasberg forderte. Ihre erste Psychoanalytikerin hieß Dr. Margaret Hohenberger. Sie machte Marilyn Monroe mit der Psychoanalytikerin Anna Freud, einer der Töchter Sigmund Freuds, in London bekannt, bei der sie einige Sitzungen in Anspruch nahm. Marilyn Monroe ließ sich einerseits von ihrer Umwelt leicht beeinflussen und benötigte Menschen, die ihr Entscheidungen abnahmen und sie durchs Leben leiteten, andererseits allerdings wusste sie oftmals genau was sie wollte und setzte es durch. Zu dieser Zeit gründete sie gemeinsam mit Milton Greene, einem ihrer Fotografen und ehemaligen Liebhaber, eine eigene Produktionsfirma, die Marilyn Monroe Productions (=MMP), da sie sich von den Filmstudios und Produzenten ausgebeutet fühlte. Der Berühmtheitsgrad Marilyn Monroes nahm stetig zu, doch die Produktionsfirmen waren nicht bereit sie höher zu entlohnen. In diesem ereignisreichen Jahr vertiefte sich ihre Beziehung zum Schriftsteller, Arthur Miller, den sie seit 1951 kannte. Am 21. Juni 1956 musste dieser vor dem HUAC (=House Committee on Un-American Activities) aussagen, auf das später in meiner Arbeit noch eingegangen wird<sup>64</sup>, und am 29. Juni fand die Hochzeit der beiden statt. Im Juli 1956 kam es zum Drehbeginn von „The Prince and the Showgirl“ („Der Prinz und die Tänzerin“, Regie: Laurence Olivier, 1957) in London. Bei dem ersten Film ihrer Produktionsfirma fungierte Laurence Olivier neben seiner Tätigkeit als Regisseur ebenso als ihr Co-Partner. In den Jahren zwischen 1956 und 1960 wirkte sie unter Beteiligung ihrer Firma in fünf Filmen mit: „Bus Stop“ (Regie: Joshua Logan, 1956), „The Prince and the Showgirl“, „Some Like It Hot“, „Let’s Make Love“ („Machen wir’s in Liebe“, Regie: George Cukor, 1960) und „The Misfits“ („Nicht gesellschaftsfähig“, 1961). In „The Misfits“ verfasste ihr Ehemann das Drehbuch und Clark Gable, der Mann, den sie seit ihrer Jugendzeit verehrte, fungierte als ihr Co-Partner. Manche AutorInnen behaupteten, dass Marilyn Monroe in Clark Gable ihren Vater sah, da sie ihren leiblichen Vater nicht kannte und sich anscheinend nicht einmal ihrer Mutter sicher war wer es sein könnte. Nach den Dreharbeiten am 20. Januar 1961 ließen

---

<sup>64</sup> Vgl. Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

sich Marilyn Monroe und Arthur Miller scheiden. In der Zeitspanne zwischen 1956 und 1960 erlitt sie angeblich zwei Fehlgeburten, und die Einnahme von Schlaf- und Beruhigungstabletten, oftmals auch gemeinsam mit Alkohol, steigerte sich. Im Februar 1961 wurde sie aufgrund von schweren Depressionen von ihrer Psychoanalytikerin, Dr. Marianne Kris, in eine geschlossene psychiatrische Klinik in New York eingewiesen, was einen großen Schock bei ihr verursachte. Joe DiMaggio befreite sie, und es kam zur erneuten Annäherung des ehemaligen Paares. Der letzte Psychotherapeut ihres Lebens war Dr. Ralph Greenson, den, laut Geiger<sup>65</sup>, Spoto verantwortlich für Marilyn Monroes Tod machte. Die Literatur ist sich über ihre Affären uneinig, nur die Affäre mit Yves Montand 1960 und jene mit John F. Kennedy 1962 scheint der Großteil zu bestätigen. Am 23. April 1962 begannen die Dreharbeiten zu ihrem letzten, unvollendeten Film, „Something’s Got to Give“ (Regie: George Cukor). Vor ihrem Tod sang sie John F. Kennedy im Madison Square Garden am 17. Mai 1962 das „Happy Birthday, Mr. President“-Geburtstagsständchen und veranstaltete im Juli dieses Jahres eine Foto-Session mit dem Fotografen Bert Stern in Hollywood. Im Laufe ihres Lebens erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen, vor allem, für ihre Arbeit als Fotomodell, doch niemals einen Academy Award. Am 5. August 1962 starb sie, wahrscheinlich an einer Medikamentenvergiftung, doch die Umstände ihres Todes, ob es Selbstmord oder Mord war, sind bis heute umstritten. Über ihren Tod gibt es diverse Spekulationen und veranlassten KritikerInnen, Hollywood und sein Produktionssystem zu hinterfragen. Eine dieser Spekulationen besagte, dass sie mit ihrer Starrolle und ihren Affären überfordert war und Depressionen hatte, zusätzlich an Tabletten- und Alkoholsucht litt, weshalb sie mit einer Überdosis Schlaftabletten Selbstmord begang. Andere wiederum meinten, dass sie unabsichtlich Selbstmord begang, indem sie zuviele Tabletten einnahm. Einige beteuern, dass es Mord war und errahnen Zusammenhänge mit dem FBI, CIA, den Kennedys, der Mafia und sogar der Stasi. Spoto<sup>66</sup> ging davon aus, dass Dr. Greenson eventuell unbeabsichtigt eine tödliche Medikamentenmischung in ihrem Körper verursachte. Das Interesse an Marilyn Monroe stieg nach ihrem Tod bis

---

<sup>65</sup> Vgl. Geiger, 1995, S. 121.

<sup>66</sup> Vgl. Spoto, 1993, S. 567.

heute an und scheint nicht nachzulassen. Es erschienen zahlreiche Bücher über sie, viele Biographien und einige Schriften, die vor allem ihren mysteriösen Tod aufklären wollen. Es kommt einer kultartigen Verehrung, wie bereits bei Elvis Presley und James Dean, wobei mit ihr unglaubliches Merchandising betrieben wird, vor allem nach ihrem Tod, gleich.

*„Her image has been traced, photographed, drawn, airbrushed, painted, and projected onto almost every surface imaginable. While standing in line at the supermarket, we may view a picture of Marilyn ‘as she would look today.’ We may wear a Marilyn T-shirt with a pair of Marilyn earrings, Marilyn is often literally affixed to products associated with daily living – clothing, key chains, etc. – yet she is also associated with special occasions, appearing on birthday cards, or turning an ordinary item into an extraordinary one (e.g., a T-shirt).”<sup>67</sup>*

Auch Andy Warhol indiziert durch die Darstellung Marilyn Monroes in seinem Pop-Art-Gemälde die Ära der Massenreproduktion.<sup>68</sup>

Das Star System zeigte sich deutlich an ihrer Person. Ihr obsessiver Drang zum Perfektionismus aus Angst nicht gut genug oder schön genug zu sein, sowie damit verbunden ihre stark ausgeprägte Unsicherheit sich selbst betreffend erschwerten ihr und anderen die Arbeit und ihre persönlichen Beziehungen. Unter anderem ihr Aussehen verbunden mit der Naivität ihrer Performance machte aus ihr eine echte Komödiantin. Sie hoffte allerdings auch als ernsthafte Schauspielerin anerkannt zu werden und nicht nur Rollen ihrem Image entsprechend offeriert zu bekommen.

Ihr On-Screen-Image entsprach jenem der blonden Sexbombe oder Sexgöttin, wie sie oftmals bezeichnet wurde, die sich der Männer nicht erwehren kann. Ihre naiv kindliche Art auf der einen Seite und ihre erotische und um ihre Erotik wissende Darstellung, die Männerherzen brechen kann, auf der anderen Seite stellten ihre Charakteristika dar. Diese beiden Seiten vermischten sich oftmals. In den meisten ihrer Filme wirkt sie gleichzeitig unschuldig und raffiniert, sowie dumm und intelligent. Geld und Diamanten, sowie die Vermählung mit einem

---

<sup>67</sup> Baty, S. Paige, 1995, S. 64.

<sup>68</sup> Vgl. Baty, S. Paige, 1995, S. 69.

Millionär stellen ihre primären Intentionen on-screen dar. „Some Like It Hot“ bezieht sich auf ihr Image und parodiert es, entwickelt allerdings auf einer anderen Ebene, einer Gefühlsebene, ihre Persönlichkeit weiter. Ihre Trauer und ihr Glück werden nicht oberflächlich dargestellt, sondern herausgearbeitet.

Das Off-Screen-Image von Marilyn Monroe ist ebenso multilateral. Auf der einen Seite agierte sie als unschuldige Kindfrau, die eine harte Kindheit hinter sich hatte und sich eine Familie wünschte, doch auf der anderen Seite personifizierte sie Sexualität, trug körperbetonte Kleidung, stand, wo sie auch anwesend war, im Zentrum des Geschehens und genoss diesen Glamour und ihre erdachte Überlegenheit. Sie soll sich liebenswürdig und respektlos, ruhig und kalt, schüchtern und offen, je nach persönlicher Verfassung, ihren Mitmenschen gegenüber benommen haben, wobei Unklarheit darüber herrschte, ob die Einnahme der Beruhigungs- und Schlaftabletten für ihre Stimmungsschwankungen ausschlaggebend war. Auch die AutorInnen, die über sie schrieben, mutmaßten in äußerst differente Richtungen über ihre Charakterzüge. Über einen Aspekt ihres Wesens stimmen viele AutorInnen überein, scilicet, dass Marilyn Monroe/Norma Jeane sich bewusst mit der Darstellung von Marilyn Monroe in eine andere Person verwandelt zu haben schien. An dieser Stelle sei auf Sabotnig<sup>69</sup> verwiesen, die eine Studie über den Star Marilyn Monroe und ihrer Darstellung der Sexualität anfertigte. In Hinsicht darauf geht sie auf die Begriffe der Darstellung und Fassade ein, wozu auch die persönliche Fassade zählt. Im Zuge dieser Abhandlung nimmt die Autorin gleichermaßen Bezug auf das Image der Stars, hauptsächlich jenes von Marilyn Monroe. Die Erschaffung und Voraussetzungen des Mythos Marilyn Monroe werden ebenso diskutiert wie der Schönheitsaufwand, den sie täglich betrieb. Eine Reihe von Bildern veranschaulichen die Wandlung von Marilyn Monroes Aussehen und Auftreten in der Kindheit, anschließend als Pin-up und anerkanntes

---

<sup>69</sup> Vgl. Sabotnig, Ines: „Medienlegenden. Eine kritische Betrachtung von Inszenierungsstrategien am Beispiel Marilyn Monroe“, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien, November 2004, 143 S.



Fotomodell hin zu einem Starlet, nachfolgend zu einem Star und schließlich zum Superstar.

Musikalisch orientierte sich Marilyn Monroe insbesondere an Ella Fitzgerald und dabei vorwiegend an ihrem Album "Ella Sings Gershwin". In diesem Album begleitete der Pianist, Ellis Larkins, Ella Fitzgerald am Klavier. Marilyn Monroe und Ella Fitzgerald hatten einiges gemeinsam. Sie stammten aus unsicheren Familienverhältnissen, hatten beide wenig Selbstvertrauen und stiegen in den 1950er Jahren zu großem Ruhm auf. Ella, ebenso wie Marilyn Monroe, empfand Unsicherheit und Selbstzweifel vor einem Auftritt, doch im Rampenlicht genoss sie ihre Freiheit und fühlte sich dort zu Hause. Marilyn Monroe setzte sich, wie Ella Fitzgerald angeblich selbst beteuerte, für sie persönlich ein und kämpfte somit gegen Diskriminierung:

*"I owe Marilyn Monroe a real debt," Ella later said. 'It was because of her that I played the Mocambo, a very popular nightclub in the '50s. She personally called the owner of the Mocambo, and told him she wanted me booked immediately, and if he would do it, she would take a front table every night. She told him - and it was true, due to Marilyn's superstar status - that the press would go wild. The owner said yes, and Marilyn was there, front table, every night. The press went overboard. After that, I never had to play a small jazz club again. She was an unusual woman - a little ahead of her times. And she didn't know it.'"*<sup>70</sup>

Die Musik betreffend, fällt in erster Linie das lange Vibrato am Ende einer musikalischen Phrase auf, das Marilyn Monroe übernahm und überzeichnet ausführte. Ella Fitzgerald verfügte über einen weiten Tonumfang und beschäftigte sich in ihrer weiteren Entwicklung mit Bebop und Scat. Die klare mädchenhafte Stimmgebung wechselt bei ihr oftmals mit tieferen Bruststimmenparts. Dies eignete sich Marilyn Monroe an und präsentierte auch diesen Kunstgriff überspitzt.

Die Arbeit Marilyn Monroes als Schauspielerin:<sup>71</sup>

- Something's Got to Give (1962) als Ellen Wagstaff Arden

---

<sup>70</sup> [http://www.ellafitzgerald.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=28](http://www.ellafitzgerald.com/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=28).

<sup>71</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0000054>.

- The Misfits (1961) als Roslyn Taber
- Let's Make Love (1960) als Amanda Dell
- Some Like It Hot (1959) als Sugar Kane (Kowalczyk)
- The Prince and the Showgirl (1957) als Elsie Marina (Schauspielerin und Produzenten)
- Bus Stop (1956) als Cherie
- The Seven Year Itch (1955) als The Girl
- There's No Business Like Show Business (1954) als Vicky Hoffman/Vicky Parker
- River of No Return (1954) als Kay Weston
- How to Marry a Millionaire (1953) als Pola Debevoise
- Gentlemen Prefer Blondes (1953) als Lorelei Lee
- Niagara (1953) als Rose Loomis
- Monkey Business (1952) als Miss Lois Laurel
- O. Henry's Full House (1952) als Streetwalker (The Cop and the Anthem)
- Don't Bother to Knock (1952) als Nell Forbes
- We're Not Married! (1952) als Annabel Jones Norris
- Clash by Night (1952) als Peggy
- Let's Make It Legal (1951) als Joyce Mannering
- Love Nest (1951) als Roberta 'Bobbie' Stevens
- As Young as You Feel (1951) als Harriet
- Home Town Story (1951) als Iris Martin
- All About Eve (1950) als Miss Casswell
- The Fireball (1950) als Polly
- Right Cross (1950) (uncredited) als Dusky Ledoux
- The Asphalt Jungle (1950) als Angela Phinlay
- A Ticket to Tomahawk (1950) (uncredited) als Clara
- Love Happy (1949) als Grunion's Client
- Ladies of the Chorus (1949) als Peggy Martin
- Green Grass of Wyoming (1948) (uncredited) als Extra at Square Dance
- Scudda Hoo! Scudda Hay! (1948) (uncredited) als Girl in Canoe (lake scenes)/Girl Exiting Church

- You Were Meant for Me (1948) (unconfirmed)
- Dangerous Years (1947) als Evie - Waitress at the Gopher Hole
- The Shocking Miss Pilgrim (1947) (uncredited) als Telephone Operator

Ihre Tätigkeit als Sängerin:

- „1947 im Film Ich tanze in dein Herz: Anyone Can See I Love You und Every Baby Needs a Da-Da-Daddy
- 1950 in Fahrkarte nach Tomahawk: im Chor Oh! What a Forward Young Man You Are
- 1953 in Niagara: Kiss
- 1953 in Blondinen bevorzugt: Diamonds Are a Girl's Best Friend und zusammen mit Jane Russell Two Little Girls from Little Rock, When Love Goes Wrong und Bye Bye Baby
- 1953 in der Fernseh-Comedy-Serie The Jack Benny Show (Episode Nr. 4.1: Honolulu Trip): Bye Bye Baby
- 1954 Tournee für die GI-Truppenbetreuung der USO in Süd-Korea: Kiss, Do it Again, Diamonds Are a Girl's Best Friend und Bye Bye Baby
- 1954 in Fluß ohne Wiederkehr: Down in the Meadow, I'm Gonna File My Claim, One Silver Dollar und River of No Return
- 1954 in Rhythmus im Blut: Heat Wave, Lazy und After You Get What You Want You Don't Want It; beim Song There's No Business Like Show Business ist Monroe zwar singend auf der Leinwand zu sehen, im Aufnahmestudio wurde aber ihre Stimme durch die von Dolores Gray ersetzt, weil Monroe bei einer anderen Plattenfirma unter Vertrag stand.
- 1954 nahm Monroe die Songs A Fine Romance, She Acts Like a Woman Should und You'd Be Surprised für das Musiklabel RCA Records auf
- 1955 in Das verflixte 7. Jahr: Chopsticks
- 1956 in Bus Stop: That Old Black Magic
- 1957 in Der Prinz und die Tänzerin: I Found a Dream
- 1959 in Manche mögen's heiß: I Wanna Be Loved by You, I'm Through with Love und Running Wild ; es gibt eine Gesangsversion von Some like it hot

- 1960 in Machen wir's in Liebe: My Heart Belongs to Daddy, Incurably Romantic, Specialization und Let's Make Love
- 1962 beim Auftritt bei der Geburtstagsfeier von John F. Kennedy: Happy birthday, Mr. President“<sup>72</sup>

### 3.4.5 Jack Lemmon

John Uhler Lemmon III. wurde am 8. Februar 1925 in Massachusetts geboren und starb am 27. Juni 2001 in Los Angeles, Kalifornien. Sein Vater war Präsident eines Donut-Unternehmens. Jack Lemmon besuchte die Rivers Country Day School in Chestnut Hill und später die Phillips Academy in Andover, Massachusetts. 1945 begann er in Harvard zu studieren. Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges diente er der US-Marine, was ihm auch in Harvard Vorteile verschaffen sollte. An der Harvard University war er Vorsitzender der Studentenverbindung “Hasty Pudding Club“ und wirkte in der Theatergruppe mit. Bereits sein Vater versuchte sich als Schauspieler, hatte allerdings keinen Erfolg, weshalb er nicht sonderlich begeistert von der Berufswahl seines Sohnes, Schauspieler zu werden, schien. 1947 absolvierte Jack Lemmon die Harvard University. Er bekam in New York eine Anstellung als Bar-Pianist und wirkte in kleinen Rollen am Theater mit. 1948 arbeitete er in diversen Radio-Shows und stieg ab 1949 zunächst als Seriendarsteller und später als Produzent in das TV-Geschäft ein. 1953 feierte er sein Broadway-Debüt in “Room Service“ und erhielt daraufhin einen Filmvertrag bei der Columbia. Seinen ersten und sogleich erfolgreichen Auftritt in einem Film hatte er in “It Should Happen to You“ (Regie: George Cukor, 1954). Einen Oscar für die beste Nebenrolle gewann er bereits in seiner vierten Filmdarstellung mit der Militärkomödie “Mister Roberts“ (Best Actor in a Supporting Role, „Keine Zeit für Heldentum“, Regie: Mervyn LeRoy John Ford, Mervyn LeRoy, Joshua Logan (uncredited), 1955). Den zweiten Oscar erhielt er für sein Wirken in „Save the Tiger“ (Best Actor in a Leading Role, Regie: John G. Avildsen, 1973). Sechs Nominierungen für den Academy Award folgten: “Some Like It Hot” (Best Actor in a Leading Role,

---

<sup>72</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Marilyn\\_Monroe](http://de.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe).

1959), „The Apartment“ (Best Actor in a Leading Role, Regie: Billy Wilder, 1960), „Days of Wine and Roses“ (Best Actor in a Leading Role, „Die Tage des Weines und der Rosen“, Regie: Blake Edwards, 1962), „The China Syndrome“ (Best Actor in a Leading Role, Regie: James Bridges, 1979), „Tribute“ (Best Actor in a Leading Role, „Ein Sommer in Manhattan“, Regie: Bob Clark, 1980) und Missing (Best Actor in a Leading Role, „Vermißt“, Regie: Constantin Costa-Gavras, 1982). 1958 moderierte er gemeinsam mit Bob Hope die Oscar-Verleihung und übernahm diese Funktion gleichermaßen in den Jahren 1963, 1971 und 1985. Jack Lemmon gewann des Weiteren zahlreiche andere Preise, auch auf Filmfestivals, und erhielt einige Golden Globes, sowie eine Vielzahl an Golden Globe-Nominierungen. Er präferierte die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Billy Wilder und dem Darsteller Walter Matthau, der die Hauptrolle in Jack Lemmons Regiedebüt, „Kotch“ (1971) übernahm. Jack Lemmon war sowohl Komiker als auch Charakterdarsteller. Dazu führt Dick Folgendes an: *„Es ist schade, daß Komiker häufig erst dann zu künstlerischer Reputation gelangen, wenn sie in dramatischen oder sogar tragischen Rollen erfolgreich waren.“*<sup>73</sup> Jack Lemmon war zwischendurch oftmals am Theater tätig und spielte, exempli causa, in „Veteran’s Day“ in London.

Aus seiner ersten Ehe mit Cynthia Stone, die von 1950 bis 1956 anhielt, ging sein Sohn, Chris Lemmon, der 1954 geboren wurde, hervor. Chris Lemmon wirkt ebenso, wie sein Vater, als Schauspieler, sowie als Regisseur und Autor. Mit seiner zweiten Frau, Felicia Farr, hatte Jack Lemmon eine Tochter namens Courtney. Jack Lemmon starb im Alter von 76 Jahren an Krebs. *„Er wurde auf dem Westwood Village Memorial Park Cemetery neben Walter Matthau beerdigt.“*<sup>74</sup>

Sein On-Screen-Image legt eine Retrospektive auf sein Schaffen völlig zutreffend, wie folgt, dar: *„Neurotisch, hypochondrisch, manipulierbar, euphorisch, penetrant, aufdringlich, anhänglich, gutmütig und interessiert.“*

---

<sup>73</sup> Dick, 1999, S. 191.

<sup>74</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Lemmon](http://de.wikipedia.org/wiki/Jack_Lemmon).

*Frustriert. Nervös. Hibbelig. Komisch. »Das Nervenbündel«.*<sup>75</sup> Diese Ausführung trifft auf seine Darstellung in "Some Like It Hot" zu.

Sein Schaffen:<sup>76</sup>

- The Legend of Bagger Vance (2000) (uncredited) als Narrator / Old Hardy Greaves
- Tuesdays with Morrie (1999) (TV) als Morrie Schwartz
- Chicken Soup for the Soul (1999) TV series (unknown episodes)
- Inherit the Wind (1999) (TV) als Henry Drummond
- The Odd Couple II (1998) als Felix Ungar
- Puppies for Sale (1998) als Pet Shop Owner
- The Long Way Home (1998) (TV) als Thomas Gerrin
- 12 Angry Men (1997) (TV) als Juror #8
- Out to Sea (1997) als Herb Sullivan
- "The Simpsons als Frank Ormand (voice) (1 episode, 1997)
  - The Twisted World of Marge Simpson (1997) TV episode als Frank Ormand (voice)
- Hamlet (1996) als Marcellus
- My Fellow Americans (1996) als President Russell P. Kramer
- A Weekend in the Country (1996) (TV) als Bud Bailey
- Getting Away with Murder (1996) als Max Mueller / Karl Luger
- Grumpier Old Men (1995) als John Gustafson
- The Grass Harp (1995) als Dr. Morris Ritz
- Grumpy Old Men (1993) als John Gustafson
- A Life in the Theater (1993) (TV) als Robert
- Short Cuts (1993) als Paul Finnigan
- Glengarry Glen Ross (1992) als Shelley Levene
- For Richer, for Poorer (1992) (TV) als Aram Katourian
- JFK (1991) als Jack Martin
- Dad (1989) als Jake Tremont
- The Murder of Mary Phagan (1988) (TV) als Gov. John Slaton

---

<sup>75</sup> „Jack Lemmon“, Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1996, S. 9.

<sup>76</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0000493>.

- Long Day's Journey Into Night (1987) (TV) als James Tyrone Sr.
- That's Life! (1986) als Harvey Fairchild
- Maccheroni (1985) als Robert Traven
- Mass Appeal (1984) als Father Tim Farley
- Stars Over Texas (1982) (TV)
- Missing (1982) als Ed Horman
- Buddy Buddy (1981) als Victor Clooney
- Musical Comedy Tonight II (1981) (TV)
- Tribute (1980) als Scottie Templeton
- The China Syndrome (1979) als Jack Godell
- Airport '77 (1977) als Capt. Don Gallagher
- Alex & the Gypsy (1976) als Alexander Main
- The Entertainer (1976) (TV) als Archie Rice
- Polizia ha le mani legate, La (1975) als Narrator (voice)
- The Prisoner of Second Avenue (1975) als Mel Edison
- The Front Page (1974) als Hildebrand 'Hildy' Johnson
- Wednesday (1974) als Jerry Murphy
- Get Happy (1973) (TV) als Host
- Save the Tiger (1973) als Harry Stoner
- Avanti! (1972) als Wendell Armbruster, Jr.
- The War Between Men and Women (1972) als Peter Edward Wilson
- Kotch (1971) (uncredited) als schlafender Passagier im Bus (Schauspieler, doch hauptsächlich Regisseur)
- The Out of Towners (1970) als George Kellerman
- The April Fools (1969) als Howard Brubaker
- The Odd Couple (1968) als Felix Ungar
- There Comes a Day (1968)
- Luv (1967) als Harry Berlin
- The Fortune Cookie (1966) als Harry Hinkle
- The Great Race (1965) als Prof. Fate
- How to Murder Your Wife (1965) als Stanley Ford
- Good Neighbor Sam (1964) als Sam Bissel

- Under the Yum Yum Tree (1963) als Hogan
- Irma la Douce (1963) als Nestor Patou / Lord X
- The Dick Powell Show als guest host (1 episode, 1963)
  - The Judge (1963) TV episode als guest host
- Days of Wine and Roses (1962) als Joe Clay
- The Notorious Landlady (1962) als William 'Bill' Gridley
- The Wackiest Ship in the Army (1960) als Lt. Rip Crandall
- Voyage en ballon, Le (1960) als Narrator (voice)
- The Apartment (1960) als Calvin Clifford 'C.C.' Baxter
- It Happened to Jane (1959) als George Denham
- Frontier Justice als Cass Kendall (1 episode, 1959)
  - The Three Graves (1959) TV episode als Cass Kendall
- Some Like It Hot (1959) als Jerry/Daphne
- Playhouse 90 als David Poole (2 episodes, 1957-1959)
  - Face of a Hero (1959) TV episode als David Poole
  - The Mystery of Thirteen (1957) TV episode als Dr. Billy Palmer
- Bell Book and Candle (1958) als Nicky Holroyd
- Goodyear Theatre als Charles Dickens (4 episodes, 1957-1958)
  - Disappearance (1958) TV episode als Henry Coyle
  - The Victim (1958) TV episode
  - Voices in the Fog (1957) TV episode als Dr. Cameron
  - Lost and Found (1957) TV episode als Charles Dickens
- Alcoa Theatre als Edward King (5 episodes, 1957-1958)
  - Disappearance (1958) TV episode als Henry Coyle
  - Most Likely to Succeed (1958) TV episode als Steve Tyler
  - Loudmouth (1958) TV episode als Wally Mall
  - The Days of November (1958) TV episode als Lieutenant Tony Crawford
  - Souvenir (1957) TV episode als Edward King
- Cowboy (1958) als Frank Harris
- Operation Mad Ball (1957) als Pvt. Hogan



- Fire Down Below (1957) als Tony (Schauspieler und Komponist des Harmonikathemas: Fire Down Below)
- Zane Grey Theater als Cass Kendall (1 episode, 1957)
  - Three Graves (1957) TV episode als Cass Kendall
- You Can't Run Away from It (1956) als Peter Warne
- Ford Star Jubilee als John Wilkes Booth (1 episode, 1956)
  - The Day Lincoln Was Shot (1956) TV episode als John Wilkes Booth
- My Sister Eileen (1955) als Robert 'Bob' Baker
- Mister Roberts (1955) als Ens. Frank Thurlowe Pulver
- Three for the Show (1955) als Martin 'Marty' Stewart
- Phffft (1954) als Robert Tracey
- The Ford Television Theatre als Barney Evans (1 episode, 1954)
  - Marriageable Male (1954) TV episode als Barney Evans
- It Should Happen to You (1954) als Pete Sheppard
- The Road of Life (1954) TV series als Surgeon
- Campbell Playhouse (1 episode, 1953)
  - One Swell Guy (1953) TV episode
- Medallion Theatre (1 episode, 1953)
  - The Grand Cross of the Crescent (1953) TV episode
- Lux Video Theatre als Alfred Fishkettle (1 episode, 1953)
  - The Ascent of Alfred Fishkettle (1953) TV episode als Alfred Fishkettle
- Armstrong Circle Theatre (2 episodes, 1951-1953)
  - The Checkerboard Heart (1953) TV episode
  - Last Chance (1951) TV episode
- Robert Montgomery Presents (2 episodes, 1952-1953)
  - Dinah, Kip, and Mr. Barlow (1953) TV episode
  - Mr. Dobie takes a Powder (1952) TV episode
- Kraft Television Theatre (5 episodes, 1949-1953)
  - Snooksie (1953) TV episode
  - Duet (1953) TV episode

- The Easy Mark (1951) TV episode
  - The Fortune Hunter (1951) TV episode
  - Whistling in the Dark (1949) TV episode
- Heaven for Betsy (1952) TV series als Pete Bell
- The Frances Langford-Don Ameche Show (1951) TV series als Newlywed (1951-1952) (in The Couple Next Door-sketches)
- Danger (1 episode, 1951)
  - Sparrow Cop (1951) TV episode
- The Web (1 episode, 1951)
  - Cops Must Be Tough (1951) TV episode
- Pulitzer Prize Playhouse (1 episode, 1951)
  - The Happy Journey (1951) TV episode
- Studio One (2 episodes, 1949-1950)
  - The Wisdom Tooth (1950) TV episode
  - June Moon (1949) TV episode
- That Wonderful Guy (1949) TV series als Harold
- The Lady Takes a Sailor (1949) (uncredited) als Plasterer/painter at end of movie
- Suspense (1 episode, 1949)
  - The Gray Helmet (1949) TV episode
- The Philco Television Playhouse (1 episode, 1949)
  - Pride's Castle (1949) TV episode

### **3.4.6 Tony Curtis**

Als Bernard Schwarz wurde er am 3. Juni 1925 in den Bronx in New York geboren. Er ist Sohn von jüdisch-ungarischen Einwanderern aus Mátészalka namens Emanuel Schwartz und Helen Klein. Im Laufe seines Lebens betätigte er sich hauptsächlich als Schauspieler und Maler. Bernhard Schwarz besuchte die Seward Park High School, sowie das City College in New York. Schauspielausbildung bekam er am Dramatic Workshop. Mit der US Navy nahm er am 2. Weltkrieg teil und wurde anschließend Mitglied im Empire Players Theatre Newark, New Jersey. Seine ersten Engagements hatte er für den Dramatic

Workshop und den Off-Broadway. Kleine, unbedeutende Filmrollen spielte er unter anderem in "Criss Cross" („Gewagtes Alibi“, Regie: Robert Siodmak, 1949). Ab 1947 erhielt er Schauspielunterricht bei Erwin Piscator, wie später auch Marlon Brando, Walter Matthau und Harry Belafonte. 1949 bekam er einen Vertrag bei Universal und benannte sich in Anlehnung an seinen Familiennamen, Kertész, letztendlich in Curtis um, um zunächst als Anthony Curtis und später als Tony Curtis in Erscheinung zu treten. Diesen Namen nahm er kurz darauf gesetzlich an. Tony Curtis spielte zunächst hauptsächlich in Abenteuerfilmen und später in Komödien. Er achtet bei seinen Filmdarstellungen auf Genrevielfalt, um nicht mit einem speziellen Genretyp in Verbindung gebracht zu werden. Sein erster bedeutender Film war der Zirkusfilm "Trapez" (Regie: Carol Reed, 1956), und die KritikerInnen schenken ihm Aufmerksamkeit für den Film "Sweet Smell of Success" („Dein Schicksal in meiner Hand“, Regie: Alexander Mackendrick, 1957). Für sein gesamtes Schaffen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem auch eine Oscarnominierung für "The Defiant Ones" („Flucht in Ketten“, Best Actor in a Leading Role, Regie: Stanley Kramer, 1958).

Am 4. Juni 1951 heiratete er seine Schauspielkollegin, Janet Leigh. Mit ihr hatte er zwei Kinder, Kelly Curtis, die am 17. Juni 1956 geboren wurde und Jamie Lee Curtis, die am 22. November 1958 auf die Welt kam. Ende der 1950er Jahre gründete er, gemeinsam mit Janet Leigh, eine eigene Firma, die Curtleigh Productions, später Curtis Enterprise und ab Mitte der 1960er Jahre Reynard Production Company. 1961 lernte Tony Curtis, bei den Dreharbeiten zu "Taras Bulba", die 16-jährige, deutsche Schauspielerin Christine Kaufmann kennen. Im Juni 1962 erfolgte die Scheidung von Janet Leigh, und am 8. Februar 1963 heiratete er Christine Kaufmann in Las Vegas. Aus dieser Ehe gingen ebenso zwei Kinder hervor, Alexandra Curtis, die am 19. Juli 1964 zur Welt kam und Allegra Curtis, die am 12. Juli 1966 geboren wurde. 1967 trennten sich Christine Kaufmann und Tony Curtis. Bei den Dreharbeiten zu "The Boston Strangler" („Der Frauenmörder von Boston“, Regie: Richard Fleischer, 1968) begegnete ihm das Fotomodell Leslie Allen, und sie heirateten am 20. April 1968 in Las Vegas, vier Tage nach der Scheidung von Christine Kaufmann.

In den 1970er Jahren widmete er sich meist Fernsehtätigkeiten. Die Bekannteste davon ist "The Persuaders" („Die Zwei“, 1970/1971) gemeinsam mit Roger Moore. Ein Haus im Londoner Stadtteil Belgravia wurde zu seinem Hauptwohnsitz, wo am 31. Dezember 1971 sein Sohn Nicolas Curtis geboren wurde. Zurückgekehrt in die USA erwarb er das Sorgerecht für Alexandra und Allegra Curtis aus der Ehe mit Christine Kaufmann. Am 2. Mai 1973 kam das sechste Kind von Tony Curtis, Benjamin Curtis, zur Welt. Insgesamt war er fünf Mal verheiratet und hatte acht Kinder. Im Laufe seines Lebens litt er an Drogen- und Alkoholproblemen und wurde häufig mit zahlreichen jungen Frauen gesehen. Am 6. November 1998 kam es zur Heirat mit der 45 Jahre jüngeren Reitlehrerin, Jill Vandenberg, in Las Vegas, die bis heute anhielt. Obwohl er schon lange finanziell ausgesorgt hatte, übernahm er weiterhin eine Vielzahl an Engagements und betätigte sich 1977 mit "Kid Andrew Cody and Julie Sparrow" als Autor. Seit den 1990er Jahren widmet Tony Curtis sich hauptsächlich der Malerei, arbeitet jedoch weiterhin gelegentlich als Schauspieler. Seine Tochter Jamie Lee Curtis ist ebenfalls als Schauspielerin tätig.

Sein filmisches Schaffen:<sup>77</sup>

- David & Fatima (2008) als Mr. Schwartz
- The Blacksmith and the Carpenter (2007) als voice of God
- "CSI: Crime Scene Investigation" als Tony (1 episode, 2005)
  - Grave Danger: Volume 1 (2005) TV episode als Tony
- Hope & Faith als Morris (1 episode, 2004)
  - Jack's Back (2004) TV episode als Morris
- Reflections of Evil (2002) als Host
- Louis & Frank (1998) als Lenny Star Springer
- Suddenly Susan als Peter DiCaprio (1 episode, 1998)
  - Matchmaker, Matchmaker (1998) TV episode als Peter DiCaprio
- Stargames (1998)
- Alien X Factor (1997) als Dr. Lancaster
- Hardball (1997) als Wald

---

<sup>77</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0000348>.

- Brittle Glory (1997) als Jack Steele
- Roseanne als Hal (1 episode, 1996)
  - Ballroom Blitz (1996) TV episode als Hal
- Lois & Clark: The New Adventures of Superman als Dr. Isaac Mamba (1 episode, 1996)
  - I Now Pronounce You... (1996) TV episode als Dr. Isaac Mamba
- The Immortals (1995) als Dominic Baptiste
- A Perry Mason Mystery: The Case of the Grimacing Governor (1994) (TV) als Johnny Steele
- Bandit: Beauty and the Bandit (1994) (TV) als Lucky Bergstrom
- Naked in New York (1993) als Carl Fisher
- The Mummy Lives (1993) als Aziru/Dr. Mohassid
- "Hollywood Babylon" (1992) TV series als Host (unknown episodes)
- Center of the Web (1992) als Stephen Moore
- Christmas in Connecticut (1992) (TV) als Alexander Yardley
- Hollywood Babylon II (1992) (TV) als Narrator
- Prime Target (1991) als Marietta Copella
- Thanksgiving Day (1990) (TV) als Max Schloss
- Walter & Carlo in Amerika (1989) als Willy La Rouge
- Midnight (1989) als Mr. B
- Tarzan in Manhattan (1989) (TV) als Archimedes Porter
- Lobster Man from Mars (1989) als J.P. Shelldrake
- Charlie (1989) (TV) als Scott Parish
- Passagier - Welcome to Germany, Der (1988) als Mr. Cornfield
- Sparky's Magic Piano (1987) (TV) (voice)
- Murder in Three Acts (1986) (TV) als Charles Cartwright
- Banter (1986) als Charles Foster
- Club Life (1986) als Hector
- Mafia Princess (1986) (TV) als Sam (Salvatore) 'Momo' Giancana
- Balboa (1986) als Ernie Stoddard
- Insignificance (1985) als The Senator
- BrainWaves (1983) als Dr. Clavius

- The Fall Guy als Joe O'Hara (1 episode, 1983)
  - Eight Ball (1983) TV episode als Joe O'Hara
- Where Is Parsifal? (1983) als Parsifal Katzenellenbogen
- Portrait of a Showgirl (1982) (TV) als Joey DeLeon
- Othello, el comando negro (1982) als Col. Iago
- The Million Dollar Face (1981) (TV) als Chester Masterson
- Vega\$ als Philip Roth/ ... (16 episodes, 1978-1981)
  - Time Bomb (1981) TV episode als Philip Roth
  - Heist (1981) TV episode als Philip Roth
  - Deadly Blessings (1980) TV episode als Philip Roth
  - The Usurper (1979) TV episode als Philip Roth
  - Everything I Touch (1979) TV episode als Philip Roth
- (11 more)
- Inmates: A Love Story (1981) (TV) als Flanagan
- The Mirror Crack'd (1980) als Martin N. Fenn
- It Rained All Night the Day I Left (1980) als Robert Talbot
- The Scarlett O'Hara War (1980) (TV) als David O. Selznick
- Little Miss Marker (1980) als Blackie
- Title Shot (1979) als Frank Renzetti
- Double Take (1979) als McCoy
- The Users (1978) (TV) als Randy Brent
- The Bad News Bears Go to Japan (1978) als Marvin Lazar
- The Manitou (1978) als Harry Erskine
- Sextette (1978) als Alexei Andreyev Karansky
- Casanova & Co. (1977) als Giacomo / Casanova
- The Last Tycoon (1976) als Rodriguez
- McCoy als McCoy (5 episodes, 1975-1976)
  - New Dollar Day (1976) TV episode als McCoy
  - In Again Out Again (1976) TV episode als McCoy
  - Double Take (1975) TV episode als McCoy
  - Bless the Big Fish (1975) TV episode als McCoy
  - The Big Ripoff (1975) TV episode als McCoy

- London Conspiracy (1976) als Danny Wilde
- Sporting Chance (1976) (TV) als Daniel Wilde
- The Big Rip-Off (1975) (TV) als McCoy
- Lepke (1975) als Louis 'Lepke' Buchalter
- The Count of Monte-Cristo (1975) (TV) als Fernand Mondego
- Mission: Monte Carlo (1974) als Danny Wilde
- Shaft als Clifford Grayson (1 episode, 1973)
  - Hit-Run (1973) TV episode als Clifford Grayson
- The Third Girl from the Left (1973) (TV) als Joey Jordan
- The Persuaders! als Danny Wilde (24 episodes, 1971-1972)
  - Element of Risk (1972) TV episode als Danny Wilde
  - Someone Waiting (1972) TV episode als Danny Wilde
  - To the Death, Baby (1972) TV episode als Danny Wilde
  - A Death in the Family (1972) TV episode als Danny Wilde
  - The Ozerov Inheritance (1972) TV episode als Danny Wilde
- (19 more)
- Suppose They Gave a War and Nobody Came? (1970) als Shannon Gambroni
- You Can't Win 'Em All (1970) als Adam Dyer
- Bracken's World als Cameo (1 episode, 1969)
  - Fade-In (1969) TV episode als Cameo
- Monte Carlo or Bust! (1969) als Chester Schofield
- The Boston Strangler (1968) als Albert DeSalvo
- Rosemary's Baby (1968) (voice) (uncredited) als Donald Baumgart
- Cintura di castità, La (1968) als Guerrando da Montone
- Don't Make Waves (1967) als Carlo Cofield
- Drop Dead Darling (1966) als Nick Johnson
- Not with My Wife, You Don't! (1966) als Tom Ferris
- Chamber of Horrors (1966) (uncredited) als Mr. Julian
- Boeing (707) Boeing (707) (1965) als Bernard Lawrence
- The Flintstones als Stony Curtis (1 episode, 1965)

- The Return of Stony Curtis (1965) TV episode (voice) als Stony Curtis
- The Great Race (1965) als The Great Leslie
- Sex and the Single Girl (1964) als Bob Weston
- Goodbye Charlie (1964) als George Wellington Tracy
- Wild and Wonderful (1964) als Terry Williams
- Paris - When It Sizzles (1964) (uncredited) als Maurice/Philippe, 2nd policeman
- Captain Newman, M.D. (1963) als Cpl. Jackson 'Jake' Leibowitz
- The List of Adrian Messenger (1963) als Cameo
- 40 Pounds of Trouble (1962) als Steve McCluskey
- Taras Bulba (1962) als Andrei Bulba
- The Outsider (1961) als Ira Hamilton Hayes
- The Great Impostor (1961) als Ferdinand Waldo Demara Jr. (as Martin Donner/Dr. Gilbert/Ben. W. Stone/Dr. Joseph Mornay/Robert Boyd Hammnd)
- Spartacus (1960) als Antoninus
- The Rat Race (1960) als Pete Hammond Jr.
- Who Was That Lady? (1960) als David Wilson
- Startime als The Juggler (1 episode, 1960) (Schauspieler und Produzent)
  - The Young Juggler (1960) TV episode als The Juggler
- Operation Petticoat (1959) als Lt. JG Nicholas Holden
- Some Like It Hot (1959) als Joe - 'Josephine' / 'Junior'
- General Electric Theater als David / ... (2 episodes, 1957-1959)
  - The Stone (1959) TV episode als David
  - Cornada (1957) TV episode als Mario Galindo
- The Perfect Furlough (1958) als Cpl. Paul Hodges
- The Defiant Ones (1958) als John 'Joker' Jackson
- Kings Go Forth (1958) als Cpl. Britt Harris
- The Vikings (1958) als Eric
- Schlitz Playhouse of Stars als Charlie (1 episode, 1958)
  - Man on a Rack (1958) TV episode als Charlie



- The Midnight Story (1957) als Joe Martini
- Sweet Smell of Success (1957) als Sidney Falco (Schauspieler und Produzent)
- Mister Cory (1957) als Cory
- Trapeze (1956) als Tino Orsini
- The Square Jungle (1955) als Eddie Quaid/Packy Glennon
- The Rawhide Years (1955) als Ben Matthews
- The Purple Mask (1955) als Rene de Traviere/The Purple Mask
- So This Is Paris (1955) als Joe Maxwell
- Six Bridges to Cross (1955) als Jerry Florea
- The Black Shield of Falworth (1954) als Myles Falworth
- Johnny Dark (1954) als Johnny Dark
- Beachhead (1954) als Burke
- Forbidden (1953) als Eddie Darrow
- The All American (1953) als Nick Bonelli
- Houdini (1953) als Harry Houdini
- Son of Ali Baba (1952) als Kashma Baba
- No Room for the Groom (1952) als Alvah Morrell
- Flesh and Fury (1952) als Paul Callan
- The Prince Who Was a Thief (1951) als Julna
- Kansas Raiders (1950) als Kit Dalton
- Winchester '73 (1950) (as Anthony Curtis) als Doan
- Sierra (1950) (as Anthony Curtis) als Brent Coulter
- I Was a Shoplifter (1950) (as Anthony Curtis) als Pepe
- Francis (1950) (as Anthony Curtis) als Capt. Jones
- Woman in Hiding (1950) (uncredited) als Voice of Dave Shaw
- Johnny Stool Pigeon (1949) (as Anthony Curtis) als Joey Hyatt
- Criss Cross (1949) (uncredited) als Gigolo
- The Lady Gambles (1949) (as Anthony Curtis) als Bellboy
- City Across the River (1949) (as Anthony Curtis) als Mitch
- How to Smuggle a Hernia Across the Border (1949)



## **4 Deskription peripherer Erscheinungen im Hintergrund der Genese von “Some Like It Hot“**

Im zweiten Kapitel werden fundamentale Erscheinungen dargestellt, die das Umfeld des Films bestimmen. Sie sollen den ausgedehnten Bereich hinter der Entstehung eines Films andeuten und die Sichtweise für die Filmmusikanalyse erweitern. Das erste Unterkapitel knüpft an das erste Kapitel an, indem es die Materie und ihren Konnex zu diversen Begebenheiten beschreibt. In der Folge geht es um die Geschichte des Filmwesens in Hollywood, das im Laufe seiner Entwicklung zum Synonym für die US-amerikanische Filmindustrie wurde. Der Film “Some Like It Hot“ entstand in Hollywood-Studios, wo ein bestimmtes Produktions-, Distributions- und Exhibitionssystem vorherrschte beziehungsweise noch heute vorherrscht. Dieses wandelte sich im Laufe der Zeit, gab allerdings dennoch stets determinierte Regeln vor, denen sich auch der hier zu analysierende Film unterwerfen musste. Das Studiosystem und das Starsystem sind dabei zwei Schlagwortkomplexe von besonderer Relevanz, auf die innerhalb des zweiten Unterkapitels eingegangen wird. Des Weiteren machten die Zensurbedingungen im Verlauf der Entfaltung der US-amerikanischen Filmindustrie Modifikationen in diverse Richtungen durch und spielten nicht nur für den Film “Some Like It Hot“ eine große Rolle. Das letzte Unterkapitel bietet einen historischen Abriss der Produktions- und Distributionsfirmen des Films.

### **4.1 Kontext zum Plot des Films. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft um 1929 und 1958/1959**

Das Drehbuch zu “Some Like It Hot“ enthält Innuendos auf Geschehnisse in den Jahren 1929 und 1958/1959. Es beschränkt sich somit nicht ausschließlich auf die Jahre um 1929, sondern stellt Bezüge zur Gegenwart der Entstehung des Films her. Aus diesem Grunde erachte ich es für wichtig, die Hintergründe dieser Zeit anzuführen.

#### 4.1.1 Politische und wirtschaftliche Begebenheiten dieser Jahre

In den 1920er Jahren waren die Vereinigten Staaten durch wirtschaftliche und finanzielle Verflechtungen international gebunden und nahmen aktiv an weltpolitischen Vorgängen teil, auch wenn sie dem Völkerbund nicht beitraten. Die Phase der Prosperität wurde durch die große Depression (Great Depression) beendet. Es folgten schwere wirtschaftliche und soziale Krisen, die zu parteipolitischen Führungswechseln führten, doch durch die neue Reformära, dem „New Deal“, konnte die Not langsam behoben werden. Die Innenpolitik war mit Krisenbewältigungsmaßnahmen beschäftigt, weshalb die USA zu dieser Zeit versuchten, eine isolationistische Außenpolitik zu betreiben und sich durch die Neutralitätsgesetze, soweit es ging, aus internationalen Konflikten auszuschließen.<sup>78</sup>

In der Phase der Prosperität kristallisierte sich eine Konsumgesellschaft in den USA heraus, die sich auf der Basis von Massenproduktion, -verbrauch und Massenkommunikation konstituierte. Heideking führt in seiner Abhandlung über die Geschichte der USA weitere Phänomene über die sogenannten „Roaring Twenties“ an: *„[...] der verstärkte Trend zu rationaler Organisation, Expertentum und wissenschaftlicher Planung; und die Selbstorganisation der Gesellschaft in Berufsverbände und Interessengruppen von Produzenten und Verbrauchern.“*<sup>79</sup> Zur Verbesserung der Konjunktur in der Nachkriegszeit trug hauptsächlich die Automobilindustrie bei, die mit anderen Wirtschaftssektoren kohäriert. Diese Industriezweige sind exempli causa *„[...] die Elektro-, Stahl-, Mineralöl-, Chemie-, Gummi- und Glasindustrie sowie [der] Straßen- und Brückenbau.“*<sup>80</sup> In Kalifornien manifestieren sich eine Hegemonie gleich mehrerer Wirtschaftszweige, scilicet die Film-, Auto-, Flugzeug-, Tourismus- und die Ölindustrie.<sup>81</sup> Nach Heideking unterstützte die anhaltende Entfaltung des Jazz

---

<sup>78</sup> Vgl. Moltmann, 1993, S. 105.

<sup>79</sup> Heideking, 2006, S. 277.

<sup>80</sup> Heideking, 2006, S. 278.

<sup>81</sup> Vgl. Bierling, 2006, S. 104-105.

den Aufstieg eines weiteren Wirtschaftsbereiches, nämlich der Schallplattenindustrie.<sup>82</sup>

Das Jahr 1929 entwickelte sich, Moltmann zufolge, bis Jahresende von einer friedlichen zu einer äußerst tumultuarischen Phase der US-amerikanischen Geschichte. Herbert Hoover wurde Präsident und befürwortete den „*Rugged Individualism (robuster Individualismus)*“<sup>83</sup>. Seine Amtsperiode begann in einer Zeit der erneuten Prosperität und wirtschaftspolitischen Sicherheit, brachte ihn jedoch im selben Jahr durch den Zusammenbruch des Aktienmarktes an der New Yorker Börse am 29. Oktober 1929, der unter dem Namen „Black Tuesday“ (der „schwarze Dienstag“) in die Wirtschaftsgeschichte einging, in große Schwierigkeiten. Das war der Übergang zur Great Depression (Großen Depression) und der Auftakt zur Weltwirtschaftskrise. „*Nach überhitzter Wertpapierspekulation fallen die Kurse innerhalb [der] Monatsfrist um 40 Prozent.*“<sup>84</sup> Als Kettenreaktion folgten „*[...] Vermögens- und Ersparnisverluste, Absatzschwierigkeiten in der Wirtschaft, Verfall der Preise, Konkurse, Arbeitsentlassungen, Rückgang des Volkseinkommens, Rückgang des Steueraufkommens, Sinken des Lebensstandards [...]*“<sup>85</sup> und damit verbunden die Demoralisierung der Bevölkerung. Bis 1933 verlor etwa ein Drittel der zuvor beschäftigten ihre Arbeit, und es kam zu fast 15 Millionen Arbeitslosen. Die Krisenbekämpfungsmaßnahmen der Hoover-Regierung, wie beispielsweise eine Finanzierungsgesellschaft für den Wiederaufbau und die Vergabe von Bankkrediten an verschuldete HausbesitzerInnen, stellten keine Lösung dar. Erst als 1933 der Demokrat Franklin Delano Roosevelt den Wahlsieg gewann und somit Präsident der Vereinigten Staaten wurde, verbesserte sich die Situation in den USA durch die Reform des New Deal. Franklin Delano Roosevelt war Gouverneur von New York, entfernt verwandt mit Theodore Roosevelt und gewann die Wiederwahlen von 1936, 1940 und 1944. Damit verkörperte er den einzigen amerikanischen Präsidenten, der mehr als zwei Amtsperioden lang tätig

---

<sup>82</sup> Vgl. Heideking, 2006, S. 288.

<sup>83</sup> Moltmann, 1993, S. 107.

<sup>84</sup> Moltmann, 1993, S. 107.

<sup>85</sup> Moltmann, 1993, S. 107.

war. Er rief, gemäß seinem Wahlversprechen „[...] *a new deal for the American people*’ [...]“<sup>86</sup>, ein wirtschaftlich-soziales Reformprogramm ins Leben, das das Land von der Krise befreien sollte.

Die 1950er Jahre waren geprägt vom Kalten Krieg. Zwei Wirtschafts- und Sozialsysteme standen sich gegenüber, der Kapitalismus und der Kommunismus. Nach der Politik des Containments wurde das Konzept erstellt, die für den Kommunismus anfälligen Länder in erster Linie mit wirtschaftlichen Mitteln zu unterstützen, um die Machtergreifung des Gegners „einzudämmen“. Diverse US-AmerikanerInnen fühlten sich vom Vorgehen der Sowjetunion, vor allem in Osteuropa, provoziert. KritikerInnen der Eindämmungsstrategie warnten jedoch vor der Unterstützung antikommunistischer, doch illiberaler Staaten und somit vor einer undifferenzierten antisowjetischen Außenpolitik. Durch dramatische Vorgänge wie beispielsweise der Staatsstreich in der Tschechoslowakei im Februar 1948 und die Berliner Blockade (1948-1949), kam es zu einem Weltkonflikt der Machtblöcke und die US-AmerikanerInnen fürchteten die Gegner im eigenen Land, weshalb es zur Verfolgung von KommunistInnen und des Kommunismus Verdächtiger kam, die ein besonderes Maß annahm, vor allem durch Senator Joseph R. McCarthy.<sup>87</sup>

Dies stellte ein Phänomen dar, das Eingang in die US-amerikanische Geschichte fand und die 1920er, sowie die 1950er Jahre verband. Die innenpolitische Angst vor kommunistischem Gedankengut und seinen Anhängern wurde Red Scare (rote Angst) genannt. Giglio<sup>88</sup> führt in seinem Buch an, dass in der Historie der Vereinigten Staaten zwei Red-Scare-Perioden stattfanden, eine in den 1920er und die andere in den 1940er/1950er Jahren. In den 1920er Jahren fühlte sich die US-amerikanische Regierung durch den Sieg der Bolschewiken in Russland bedroht. Angesichts der Immigrationswellen äußerte die Regierung Bedenken gegenüber der einwandernden kommunistischen Gefahr und vermutete eine Bedrohung im eigenen Land. Dieses immanente Unheil bekämpfte der junge FBI-Agent, J. Edgar Hoover, durch Razzien. Im Zuge dieser Verhaftungen

---

<sup>86</sup> Moltmann, 1993, S. 108.

<sup>87</sup> Vgl. Moltmann, 1993, S. 122.

<sup>88</sup> Vgl. Giglio, 2000, S. 74-77.

wurden vermeintliche politische Aktivisten, angebliche Radikale und verdächtige Außenseiter festgenommen. Im Laufe der 1940er und 1950er Jahre kam es erneut zu antikommunistischen Kampagnen und zu einer paranoiden Hysterie in der Innenpolitik der USA. Diese Erscheinung wurde mit dem Begriff McCarthyism (McCarthyismus) versehen.

Joseph R. McCarthy war ein Senator der USA. In seiner Amtszeit galt sein Hauptaugenmerk der Darstellung seiner Person in der Öffentlichkeit. Nach Giglio<sup>89</sup> manipulierte er die Medien wie Zeitungen, Radio und das Fernsehen. Aufgrund seiner Äußerungen zur Thematik des Kommunismus erlangte er einen hohen Grad an Präsenz in den täglichen Nachrichten, in denen er die innenpolitische Jagd auf KommunistInnen förderte. KommunistInnen innerhalb der Gesellschaft aufzuspüren unterlag prinzipiell dem Aufgabenbereich des House Committee on Un-American Activities (=HUAC). Gianos zufolge, begann die Ära der Verfolgung 1947:

*“What is commonly thought of as the blacklist era began in 1947 with the October hearings in Washington, D.C., of the House Committee on Un-American Activities (the proper acronym for the committee would thus be HCUA; the long-standing practice, however, has been, instead, to use HUAC, [...]).”<sup>90</sup>*

Gianos erwähnt in seinen Ausführungen die Blacklist-Ära. HUAC hatte die Aufgabe, durch Verhöre Näheres über die vermutete kommunistische Gemeinschaft innerhalb der USA herauszufinden. Die sogenannten *“unfriendly witnesses”<sup>91</sup>*, die nicht bereit waren, KollegInnen zu denunzieren oder mit der HUAC zu kooperieren, wurden auf Schwarzen Listen (black lists) vermerkt und bekamen nur schwer oder gar keine Anstellung mehr. Vor allem die Filmindustrie in Hollywood war schwer getroffen vom Blacklist-Phänomen.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Vgl. Giglio, 2000, S. 76.

<sup>90</sup> Gianos, 1998, S. 64.

<sup>91</sup> Giglio, 2000, S. 81.

<sup>92</sup> Vgl. Giglio, 2000, 78-87.

Durch den Ost-West-Konflikt rüsteten „[...] die Vereinigten Staaten erneut auf und mobilisier[t]en ihr großes wirtschaftlich-technisches Potential.“<sup>93</sup> Aufgrund der Rivalität zwischen Ost und West entwickelten beide Seiten Waffensysteme, was letzten Endes zu einem „atomaren Patt“, einem Gleichgewicht des Waffenbesitzes führte, das auch „Gleichgewicht des Schreckens“ genannt wurde. *„Der Konflikt wird nicht nur mit Mitteln der Rüstung, des Militäreinsatzes und der Machtpolitik, sondern auch mit einer intensiven Propaganda ausgefochten (psychologische Kriegsführung).“*<sup>94</sup>

Der wachsende Konsum der Überflussgesellschaft und die hohen Rüstungsausgaben in der Zeit des Ost-West-Konfliktes weisen den Weg zu wirtschaftlicher Prosperität. So stieg das Bruttosozialprodukt von 286 Milliarden Dollar (1950) auf 506 Milliarden Dollar (1960). Das Einkommen war allerdings ungleich verteilt, und die Spanne zwischen arm und reich lag weit auseinander, denn in den wirtschaftlich weniger entwickelten Gebieten lebten die Menschen in großer Armut.

Durch die Ernennung Eisenhowers zum Präsidenten der Vereinigten Staaten im Jahre 1953, kam es nach 20-jähriger demokratischer Vorherrschaft zu einem Parteienwechsel, der jedoch nicht zu grundlegenden Veränderungen in der Innen- und Außenpolitik führte. Die Eisenhower-Administration, die bis 1961 anhielt, übernahm den New Deal Roosevelts, setzte ihn fort und verbesserte zusätzlich die Sozialversicherung. Diese Administration verfolgte einen liberal-konservativen Kurs.<sup>95</sup>

Die bedeutendsten politischen und wirtschaftlichen Ereignisse in den Jahren 1958 und 1959, als der Film „Some Like It Hot“ entstand, waren 1958 die Gründung der NASA (National Aeronautics and Space Administration), die sich mit nichtmilitärischen Raumfahrtprojekten beschäftigte, und 1959 die Erklärung Hawaiis zum 50. Bundesstaat der USA.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Moltmann, 1993, S. 123.

<sup>94</sup> Moltmann, 1993, S. 123.

<sup>95</sup> Vgl. Moltmann, 1993, S. 129.

<sup>96</sup> Vgl. Harenberg Schlüsseldaten 20. Jahrhundert, 1997, S. 524, 531.



#### 4.1.2 Die Prohibitionsära

1918 trat die 18. Verfassungsänderung in den USA in Kraft, die den Genuss, Handel und Transport von Alkohol verbot. Diese Alkoholdirektive wurde kurz Prohibition, also einfach nur Verbot genannt, was die Stellung zeigt, die es einnimmt. Das Vertrauen in die Legislation wurde durch die Prohibitionsära erschüttert. Die Bevölkerung hinterfragte das Land, die neuen Gesetzgebungen und seine Vorschriften. Das Alkoholverbot schädigte die USA und die Ansichten seiner BewohnerInnen, wie aus der Fischer Weltgeschichte hervorgeht.

*„Inhaber öffentlicher Ämter wurden leichter bestechbar oder erpreßbar. Ein wichtiger Industriezweig und eine beträchtliche Steuerquelle wurden Gangstern überlassen, von denen man kaum erwarten konnte, daß sie diese Gelder für produktive Zwecke ausgeben würden.“<sup>97</sup>*

Viele Bürger, die zuvor niemals kriminelle Taten begangen hatten, waren gezwungen Gesetzesbrecher zu werden, um ein Glas Alkohol zu trinken. Forciert wurde das Verbot hauptsächlich durch religiöse Gruppierungen, die sich um die Entwicklung der Moralvorstellungen im Lande sorgten. Das Gegenteil dieser Intention bewahrheitete sich jedoch, denn nicht nur der Alkoholkonsum, sondern ebenso der Alkoholsimus verstärkte sich in dieser Zeit. Alle Frauen der Damenkapelle in „Some Like It Hot“ konsumierten Alkohol und Sugar hing ganz besonders daran und tendierte bereits in Richtung Alkoholismus.

Die Gangster durchlebten dank des Alkoholschmuggels eine Blütezeit. Die Qualität des Alkohols war allerdings häufig nicht hochwertig. Beispielsweise Gin oder Whiskey, der aus Industrialkohol hergestellt wurde, konnte zu Blindheit oder gar zum Tode führen. Die Kriminalität florierte, im Besonderen in Chicago:

*„Die berüchtigten Bandenkriege in Chicago wurden um die Vorherrschaft in bestimmten Stadtvierteln geführt, in denen die Gangster dann die Lokale unter ihren »Schutz« nahmen. Die ersten Gangsterimperien – wie das Al Capones – basierten auf Brauereien, einer Industrie, die wegen der hohen*

---

<sup>97</sup> Fischer Weltgeschichte, Bd. 30, 1977, 310.

*Investitionen, die für Maschinen und Fahrzeuge aufgebracht werden mußten, leicht verwundbar war.*“<sup>98</sup>

In den Jahren der Prohibition nahm die Anzahl aller Verbrechenformen im Lande zu, doch vorwiegend die Einbruchsdiebstähle. Nach der Außerkraftsetzung des Alkoholverbots konzentrierten sich die Gangster auf Prostitution und Drogenhandel. Einen weiteren Kruxkomplex während der Prohibition stellten die zunehmende Korruption und ihre Auswirkungen dar. Diverse Bedienstete des Staates, selbst jene die an der Gesetzesgebung beteiligt waren, ließen sich bestechen oder arbeiteten daran die Beschaffung von Alkohol zu realisieren.

#### **4.1.3 Das organisierte Verbrechen**

Ein Teilbereich des organisierten Verbrechens stellt die Mafia dar. Der Begriff existiert seit einigen Jahrhunderten im italienischen Sprachgebrauch. In seiner heutigen Bedeutung ist, nach Lupo<sup>99</sup>, damit die organisierte Kriminalität in der italienischen Region Sizilien gemeint. In anderen Regionen trägt sie andere Namen. In der Region Kampanien beispielsweise, wird sie Camorra genannt und in Kalabrien 'Ndrangheta. Die aus Westsizilien stammende kriminelle Elite heißt Cosa Nostra, deren Pendant in den USA genauso diese Bezeichnung erhielt. Die ersten Berichte über die Cosa Nostra in den USA heben einen Vorfall hervor. 1890 gab es in New Orleans erste Anzeichen für einen Mord der Mafia an einem Polizeileutnant. Bei der Verhaftung wurden 18 Sizilianer angeklagt, jedoch wieder freigesprochen. Innerhalb der Organisation kam es oftmals zu Differenzen, was Territorien und Fungierungsbereiche betraf. Die Mafia oder Cosa Nostra, wie sie in den Vereinigten Staaten bezeichnet wird, bildete einen Staat im Staat und errichtete ihre eigenen Gesetze, wobei oftmals sogar PolitikerInnen und MitarbeiterInnen der Polizei mit ihnen kooperierten, wodurch sie großen Einfluss erlangten.<sup>100</sup>

In den USA lag vor dem Erblühen der Cosa Nostra die organisierte Kriminalität in den Händen irischer Banden. Die Vereinigten Staaten litten neben

---

<sup>98</sup> Fischer Weltgeschichte, Bd. 30, 1977, 311.

<sup>99</sup> Vgl. Lupo, 2005, S. 7.

<sup>100</sup> Vgl. Lupo, 2005, S. 167/197.

dem Aufkommen der Mafia genauso unter dem Bandenwesen, das nicht nur im 19. Jahrhundert eine Rolle spielte, sondern gleichermaßen bis in die 1950er Jahre bedeutend auf dem Gebiet der Kriminalität war. Durch die diversen Immigrationswellen aus Italien kam das organisierte Verbrechen nach und nach in die USA. Die Prohibitionsära erleichterte es ihnen sich als Verbrecherorganisation zu etablieren. Vor dem ersten Weltkrieg hatten die diversen organisierten Verbrecherbündnisse große Konflikte untereinander.

*„Der lukrativen Finanzspritzen aus der Politik beraubt, nahm die Rivalität zwischen den verschiedenen Banden zu: Sie kämpften um einen Anteil an anderen kriminellen Machenschaften, etwa die Kontrolle über die Gewerkschaften, das illegale Glücksspiel und die Prostitution. Gleichzeitig schwächten interne Machtkämpfe ihre Position.*

*Die traditionellen Verbrecherbanden waren nicht nur seit jeher von ihrer symbiotischen Beziehung zu Politikern abhängig gewesen.“<sup>101</sup>*

Wie in „Some Like It Hot“ zum Teil historisch korrekt dargestellt, besaß Al Capone ein Alkohol-, Glücksspiel- und Prostitutionsimperium. Dabei kam es zu Rivalitäten mit der North-Side-Bande. Die South-Side-Bande oder das Chicago Outfit, wie Al Capones Organisation auch genannt wurde, unterlag seiner Leitung. Die Zahl ihrer Mitglieder war beträchtlich. Al Capone stammte aus keiner ursprünglichen Mafia-Familie und schloss sich, obwohl er seine Ausbildung in der Organisation genoss, der Cosa Nostra nicht an, bis diese sein Chicago Outfit anerkannte. Die anderen Banden hatten Angst vor ihm und selbst die Cosa Nostra musste seine Bande als Teil der Organisation akzeptieren.

Zum Valentinstagsmassaker kam es durch einen Vertrauensbruch durch das Oberhaupt der North-Side-Bande, George »Bugs« Moran.

*„1928 erwarb Capone ein großes Anwesen in Florida und zog mit Frau und Kind dorthin. Diese Abwesenheit nutzte Moran jedoch, um in Capones Gewässern zu fischen. Das war ein vergänglichsvoller Fehler. Außer sich vor Wut über Morans Verrat, gab Capone seiner rechten Hand Jack »Machine Gun« McGurn den Befehl, das »Problem Moran« dauerhaft zu lösen.“<sup>102</sup>*

---

<sup>101</sup> Southwell, 2007, S. 43.

<sup>102</sup> Southwell, 2007, S. 49.

Am 14. Februar 1929 sollten Moran und seine Anhänger in seinem Hauptquartier, einer Garage in der 2122 North Clark Street, eine Lieferung alkoholischer Getränke entgegennehmen. Das war eine Falle.

*„Zur verabredeten Zeit stürmten mehrere von McGurns Männern, zwei davon als Polizisten verkleidet und in einem gestohlenen Polizeiauto, die Garage und forderten sechs Angehörige der North-Side-Gang und zivile Komplizen dazu auf, sich an die Wand zu stellen. Da die North-Side-Gangster die Aktion für eine Polizeirazzia hielten, leisteten sie keinen Widerstand. Daraufhin wurden sie mit Maschinenengewehren niedergemetzelt.“<sup>103</sup>*

Moran selbst verspätete sich und konnte dem Massaker entkommen, wurde allerdings von der Polizei festgenommen und berichtete über die Vorfälle am Valentinstag.

In „Some Like It Hot“ sind die kriminellen Vereinigungen in Chicago tatsächlich in North-Side- und South-Side-Bande aufgeteilt. Das Valentinstagsmassaker findet ebenfalls statt, sogar die Örtlichkeit und Adresse stimmen. Auch die zivilen Komplizen, in diesem Fall zwei Mechaniker, stellen einen Teil der North-Side-Bande dar. Die Namen und der Grund für das Massaker stimmen allerdings nicht mit der Historie überein. Al Capone heißt nicht Al Capone oder Scarface, wie er noch genannt wurde, sondern Spats Colombo. Toothpick Charlie, der George »Bugs« Moran darstellt, beging einen Verrat, allerdings jenen Spats Colombo der Polizei auszuliefern und somit sein Alkoholgeschäft zu dämmen. Al Capone befand sich zur Tatzeit nicht in der Garage, Spats Colombo schon. Er führt sogar selbst den endgültigen Mord an Toothpick Charlie aus.

Die Drehbuchautoren weisen in weiterer Folge sogar auf Al Capones Auseinandersetzungen mit der Mafia selbst hin, nur dass es im Film für ihn kein gutes Ende nimmt. Auch die Örtlichkeit der Tagung der Mafia im Film ist gut gewählt, denn Al Capone hatte in der Tat, wie vorhin erwähnt, ein Anwesen in Florida. Durch diese Versammlung der Vertreter des organisierten Verbrechens,

---

<sup>103</sup> Southwell, 2007, S. 49.

im Film getarnt als Treffen der Opernfreunde, stellten die Drehbuchautoren offenbar einen Bezug zu ihrer Zeit, den 1950er Jahren her, denn 1957 rückte die Cosa Nostra erst durch den Vorfall in Apalachin ins Licht der Öffentlichkeit. Laut Southwell<sup>104</sup>, traten die Anführer der diversen, dem Syndikat angehörenden Gruppierungen, in Apalachin zu einem Treffen zusammen, doch einer dieser Mafiosi erschien nicht und meldete das Treffen der Polizei, woraufhin tatsächlich einige Polizisten erschienen, die die Mafiabosse sogar durch die Felder jagten. In „Some Like It Hot“ wirkte sich die Anwesenheit der Polizei nicht auf die verbrecherischen Tätigkeiten der Organisation aus, denn sie hatten immer noch Gelegenheit genug, die Zeugen des Valentinstagsmassakers, Joe und Jerry, durch das gesamten Hotel zu verfolgen.

Eine weitere Anspielung auf Spats Colombo könnte von durch seinen Namen stattgefunden haben. Die Cosa Nostra bestand aus diversen Familien und eine davon hieß Colombo-Familie. 1928 feierte sie bereits große Erfolge im Gangsterwesen und entwickelte sich zu einer der fünf berühmtesten Mafia-Familien New Yorks. Zur Zeit der Entstehung des Films war sie ein bedeutender Teil der Cosa Nostra.<sup>105</sup>

1958 zog, gemäß Southwell<sup>106</sup>, ein weiterer Bericht über die Mafia, diesmal jene aus Los Angeles, die Aufmerksamkeit der Presse und des gesamten Landes auf die Cosa Nostra. Lana Turners 14-jährige Tochter erstach ein Mitglied der Cosa Nostra, als er mit seiner Mutter einen heftigen Streit ausfocht. Diese Präsenz der Mafia in den Medien, genauso wie die traurige Lächerlichkeit dieser Organisation, könnte die Drehbuchautoren beeinflusst haben. In der Filmindustrie selbst war die Kontrolle der Mafia über bestimmte Bereiche kein Geheimnis. Auch SchauspielerInnen und andere Angestellte der Filmindustrie standen in Kontakt zur Organisation, wie beispielsweise Frank Sinatra und das „Rat Pack“ oder George Raft, der Spats Colombo in „Some Like It Hot“ darstellte und ebenfalls einige Freunde in der Gangsterwelt besaß.<sup>107</sup> Auf diese Weise gelang es

---

<sup>104</sup> Vgl. Southwell, 2007, S. 58.

<sup>105</sup> Vgl. Southwell, 2007, S. 67-68.

<sup>106</sup> Vgl. Southwell, 2007, S. 82.

<sup>107</sup> Vgl. Southwell, 2007, S. 85-87.

den Drehbuchautoren einen Film voll von vergangenen Begebenheiten mit Zeitbezügen herzustellen.

#### 4.1.4 Gesellschaftliche Phänomene

In den 1920er Jahren prägten hauptsächlich Frauen der Mittelklasse einen neuen Begriff, jenen der „Kameradschaftsehe“. Vielleicht dachte Daphne an eine solche, als sie den Entschluss fasste Osgood zu heiraten. Die Ansprüche der Frauen stiegen, und sexuelle Beziehungen gestalteten sich freier. Die weibliche Mode entwickelte sich in die Richtung kurzer Röcke und Kurzhaarfrisuren. Schäfer<sup>108</sup> zufolge traten junge Frauen in der Öffentlichkeit selbstbewusster auf. Die Jugend bekehrte gegen die konservative viktorianische Moral auf und setzte sich für freiere Lebensformen und zunehmende Ungezwungenheit in Liebes- und Eheangelegenheiten ein. Zur Freizeitgestaltung dieser Zeit führt Schäfer Folgendes an:

*„Durch Jazz und Tanz, Film und Sport kam es zu neuen Formen der Freizeitgestaltung. Ebenso drückten sich im Siegeszug des Autos, das die Mobilität der Amerikaner noch erhöhte, und in der Verbreitung des Radios, das die ganze Nation übergreifend mit Nach- [S. 336:] richten, Informationen und Musik versorgte, diese Veränderungen im täglichen Leben auf augenfällige Weise aus. Der steigende Wohlstand der Gesellschaft verkörperte sich in dieser Zeit im Besitz des Autos [...].“<sup>109</sup>*

Mit der Mobilität durch Autos erwuchs 1925 das erste Shopping Center der USA außerhalb des Stadtgebietes im Umfeld von Kansas City. Die erste Fast-Food-Kette (A & W Root Beer) entstand ebenfalls zu dieser Zeit. Ein weiterer Aufschwung zeigte sich in der Kunst. Das kulturelle Schaffen durchlebte eine Blütephase. Literatur, Theater, Musik, Malerei, Architektur und die Stadtentwicklung zeichneten sich durch ihre Diversifikation aus.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Vgl. Schäfer, 1998, S. 334.

<sup>109</sup> Schäfer, 1998, S.334/336.

<sup>110</sup> Vgl. Schäfer, 1998, S. 336, 342.

Die Gesellschaft der damaligen Zeit gerierte sich enthusiastisch gegenüber außergewöhnlichen Erscheinungen. Diese stellten sowohl Personen als auch Ereignisse dar.

*„Die stete Begeisterung für das Sensationelle, die Vorliebe für eine marktschreierische Reklame, für die der Begriff Ballyhoo steht, war ein Kennzeichen des Alltagslebens jener Epoche. Durch die Sensationspresse, zunehmend auch durch das Radio, erhielt das amerikanische Publikum ständig neue Nahrung für dieses Bedürfnis.“<sup>111</sup>*

Die Berühmtheiten des Films und des Sports, sowie anerkannte ErfinderInnen zählten zu den bedeutenden Themen der Zeit. Sie wurden verehrt und bejubelt. Das Optimum an Bewunderung und Prominenz erlangte der junge Flieger Charles Lindbergh mit seinem Transatlantikflug. In „Some Like It Hot“ werden zwei Allusionen im Bezug auf das Flugwesen angeführt. Zum einen, als Sugar beteuerte, dass ihre Liebe für einen Saxophonspieler das Größte seit Graf Zeppelin war. Die zweite Andeutung kann ebenso gut einem Zufall unterliegen, als Junior vorgibt, für Sugar Orchideen aus Long Island einfliegen zu lassen, jenem Ort, wo Lindbergh seinen Flug zur Überquerung des Atlantiks startete. Long Island, vor allem die Nordküste, ist allerdings auch bevorzugter Aufenthaltsort der High Society, weshalb gleichermaßen die Möglichkeit besteht, dass die Erwähnung der Örtlichkeit zur Unterstreichnung des Prestige gilt.<sup>112</sup>

In den 1950er Jahren nahm die Familie eine zentrale Stellung im Leben der US-AmerikanerInnen ein. Ein damit verbundenes Phänomen ist der Babyboom zu dieser Zeit und der Umzug in die Suburbs, den Vororten der Großstädte. Zeitgleich setzte die Genese der großen Shopping Center, der Malls, ein, die sich zunehmend ausdehnten und zum Symbol für die Überflussgesellschaft wurden. Die Wirtschaft erlebte eine Phase der Konjunktur, bei der auch das Fernsehen seinen Beitrag leistete.

*„Schließlich verkündete der Wald der Fernsehantennen auf den Dächern den Anbruch des ‚Fernsehzeitalters‘, das mit seinen Unterhaltungsprogrammen, Fernsehserien und Nachrichtensendungen –*

---

<sup>111</sup> Schäfer, 1998, S. 358.

<sup>112</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Long\\_Island](http://de.wikipedia.org/wiki/Long_Island).

*immer wieder von Werbespots unterbrochen – zur weiteren Vereinheitlichung der amerikanischen Gesellschaft und ihrer ‚Konsumentenkultur‘ [...] betrug.“<sup>113</sup>*

Konsum stellte die Devise der 1950er Jahre dar. Das Bevölkerungs-, sowie das Wirtschaftswachstum repräsentierten die positiven Erscheinungen dieser Zeit, in der die Gesellschaft gegen die Rassenkonflikte und die Ängste vor der atomaren Bedrohung kämpfte.

Die 1920er und 1950er Jahre ähnelten sich in vielerlei Hinsicht, wie eben dargestellt. Die anfänglichen Modelle der Phänomene in den 1920er Jahren wurden weiter ausgebaut, verbessert und maximiert. Die Fast-Food-Restaurants, Tankstellen und Motels erreichten eine Hochkonjunktur. Dies sind Phänomene, die insbesondere durch fortschreitende Motorisierung der Bevölkerung möglich waren. Ähnlich wie in den 1920er Jahren rebellierten auch in den 1950er Jahren die Jugendlichen gegen Missstände der Gesellschaft, nur in ausgeprägter und organisierter Weise. Somit kam es zur Heranbildung von protestierenden, konternden Jugendbewegungen wie die Beatniks, die gesellschaftliche Vorgänge kritisierten und hinterfragten.

#### **4.1.5 Andeutungen auf diverse Vorgänge signifikant für eine determinierte Zeitspanne und ihre Intentionen**

Eines dieser Phänomene waren Sportwetten, die bereits in den 1920er Jahren eine lange Tradition hinter sich hatten. Joe, in „Some Like It Hot“, zeigt ein deutliches Interesse an einer bestimmten Form der Sportwette, dem Hunderennen. Gewisse Tendenzen seines Verhaltens weisen darauf hin, dass er der Spielsucht verfiel. Nach McGowan<sup>114</sup> stellten Pferderennen und damit verbunden ebenso Hunderennen eine tolerierte Form der Spielindustrie dar, hauptsächlich da einige der bedeutendsten Familien in den Vereinigten Staaten, wie die Vanderbilts, Whitneys und Rockefellers, in die Kontrolle des Rennsportes involviert waren.

---

<sup>113</sup> Schäfer, 1998, S. 406.

<sup>114</sup> Vgl. McGowan, 2001, S. 6 sowie S. 61.



Gemäß Thompson<sup>115</sup> begann die Geschichte des Hunderennsports in den Vereinigten Staaten im Jahre 1919 und hatte ihre Ursprünge in England. Genau wie bei Pferdewetten herrschte bei Hundewetten in manchen Staaten der USA ein strenges Verbot. Einige Verfechter von Tierrechten veranstalteten Proteste gegen Rennsportarten mit Tieren, weshalb einige Rennstreckenbetreiber bereits zu Beginn der 1920er Jahre auf Maschinen übergingen. Die meisten allerdings ließen reale Hunde laufen. Al Capone war ebenfalls in das Geschäft verwickelt. Er agierte hauptsächlich am Hawthorne Race Track in Chicago, wo Hunderennen stattfanden. Die sogenannten „bookies“ (Buchmacher), von denen auch im Film die Rede ist, bezahlten die Rennstreckenbetreiber, um ihren Tätigkeiten auf der Rennbahn nachkommen zu dürfen.

*“To be profitable, the tracks allowed bookies to come in and set up shop next to the racing areas. They gave a healthy fee to the track for the right to do business, but they also had to bribe the local sheriff in many places, as the betting was not legal. As political tides would turn, the sheriff would be persuaded to ban events.”<sup>116</sup>*

Durch die Jahre der Depression und des Krieges stagnierte das Hunderennsportunternehmen, doch Ende der 1940er Jahre erhielt es neue organisatorische Maßstäbe. Wetten für Hunderennen wurden geregelt. Es gab offizielle Kontrollbeauftragte und Richter wie in jedem anderen Glücksspielbereich.<sup>117</sup>

Was das Drehbuch anbelangt, stellen die Autoren oftmals Zeitbezüge her, die Komik erzeugen, wenn das Publikum die Hintergründe kennt. Jerry beispielsweise äußert seine Bedenken was Joes Hunderennen anbelangt, woraufhin Joe mit einigen Anführungen seine Bedenken zerstreuen möchte. Beinahe jedes Beispiel, das ihm Joe als Indiz für einen positiven Ausgang des Rennens nennt, nimmt kein gutes Ende, wie der Börsenkrach von 1929, die Scheidung von Mary Pickford und Douglas Fairbanks und der Umzug der

---

<sup>115</sup> Vgl. Thompson, 2001, S. 93-94.

<sup>116</sup> Thompson, 2001, S. 94.

<sup>117</sup> Vgl. Thompson, 2001, S. 95.

Dodgers von Brooklyn nach Los Angeles. Joe führt Geschehnisse an, die höchstwahrscheinlich nie eintreten werden, und doch taten sie es, was eine böse Vorahnung, das Rennen betreffend, zur Folge hat. Nicht nur der Börsenkrach im Oktober 1929 bewahrheitete sich, sondern ebenso die Scheidung von Mary Pickford und Douglas Fairbanks, die von 1920 bis 1936 verheiratet waren<sup>118</sup>, sowie der Umzug des Baseball-Teams, Brooklyn Dodgers<sup>119</sup>, die 1958 ihren Namen in Los Angeles Dodgers umbenannten, da sie 1959 nach Los Angeles zogen. Das Drehbuch verfügt über eine Vielzahl an Anspielungen in den unterschiedlichsten Bereichen und setzt ein weitläufiges Allgemeinwissen voraus.

Ebenso ausgefüllt mit Innuendos ist das Gespräch zwischen Poliakoff, Sweet Sue und Bienstock. Poliakoff versucht von seinem Büro aus telefonisch diverse Anwärterinnen für den Florida-Job ausfindig zu machen. Der erste Anruf schlägt fehl, da diese Musikerin bei einer Tanzmarathonveranstaltung spielte und dadurch einen Nervenzusammenbruch erlitt. Tanzmarathons waren signifikant für die 1920er Jahre und erlebten damals ihre Blütezeit.

*“The craze began in 1923, when 32-year old Alma Cummings danced non-stop for 27 hours, wearing out six different partners, breaking the previous record set in Britain and gaining brief national acclaim for her feat. This inspired others (more often women) who wished to share her glory and break her record. More local spectacles and contests were held, which dancers could enter solo or with a specific partner, celebrating the spirit and endurance of both winners and losers.”<sup>120</sup>*

Nach 1923 verlangten die TanzveranstalterInnen zunehmend mehr von den TänzerInnen. Die Veranstaltungen fanden in einem größeren Rahmen statt und dauerten manchmal mehrere Wochen.

*“Presented on a much grander scale, these marathons offered non-stop entertainment hosted by a Master of Ceremonies and threaded with*

---

<sup>118</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Pickford](http://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Pickford).

<sup>119</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Brooklyn\\_Dodgers](http://de.wikipedia.org/wiki/Brooklyn_Dodgers) sowie [http://de.wikipedia.org/wiki/Los\\_Angeles\\_Dodgers](http://de.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles_Dodgers).

<sup>120</sup> <http://www.wunderland.com/WTS/Renee/DanceMarathons.html>.

*performances and specialty numbers, live band music, and audience participation, in addition to the contest element.”<sup>121</sup>*

Jeder Marathon unterlag unterschiedlichen Regelungen. Schlaf- Nahrungs- und Hygienevorschriften waren dabei von vordergründiger Bedeutung. Die Gewinner erhielten Geld, einen Pokal und Ruhm. Für das Publikum gab es eine Menge an Unterhaltungsmöglichkeiten. Sie konnten ihre LieblingstänzerInnen anfeuern, mit ihnen sprechen und allgemein mit ihnen interagieren. Oft warfen sie den TänzerInnen sogar Geld zu. Die Veranstaltungen ähnelten ein wenig den Reality-Serien von heute, denn es kam durch die Übermüdung und die diversen Enttäuschungen zu Dramen auf den Tanzflächen, denen das Publikum begeistert folgte und mit den TänzerInnen litt. Um der Monotonie der Tanzbewegungen zwischendurch zu entkommen, boten die VeranstalterInnen Performances durch die TänzerInnen selbst, aber auch durch Gastauftritte. Dabei wurden oftmals Überraschungsgäste angekündigt. *“They invited professional dancers and teachers to enter the contest, often paying them to participate. Specialty acts from vaudeville and burlesque, exhibition dancers, even boxing matches, were all added to the spectacle.”<sup>122</sup>* Während der Depression schufen diese Tanzveranstaltungen Arbeitsplätze und die TeilnehmerInnen bekamen Essen und im besten Fall Geld. Die Musikerin in “Some Like It Hot“ spielte vier Tage und 16 Stunden.

Eine weitere Instrumentalistin, die Bienstock vorschlug, diente der Salvation Army. Diese Organisation orientiert sich nach dem christlichen Glauben und ähnelt dem Militärdienst. Alkoholkonsum, Rauchen, die Einnahme von Drogen, Pornographie, Okkult und Spielsucht sind verboten.<sup>123</sup>

JazzmusikerInnen genießen in “Some Like It Hot“ einen zweifelhaften Ruf. Sie sind große Liebhaber, führen verrückte Unternehmungen durch, haben generell wenig bis gar kein Geld und stehen klassischer Musik distanziert gegenüber, weshalb es Sweet Sue und Sig Poliakoff besonders überrascht, dass eine Kandidatin für den Floridajob zu Leopold Stokowski wechselte, der zu dieser

---

<sup>121</sup> <http://www.wunderland.com/WTS/Renee/DanceMarathons.html>.

<sup>122</sup> <http://www.wunderland.com/WTS/Renee/DanceMarathons.html>.

<sup>123</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Salvation\\_Army](http://en.wikipedia.org/wiki/Salvation_Army).

Zeit, 1929, das Philadelphia Orchestra leitete.<sup>124</sup> Dabei ahmt Poliakoff die deutsche Sprache nach, möglicherweise, da Stokowski viele Werke deutschsprachiger Komponisten in den USA berühmt machte, wie Kompositionen von Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Richard Strauss und einige andere.

Eine andere Musikerin schlitzte sich durch den Tod Rudolfo Valentinos die Pulsadern auf. Dies ist eine Anspielung auf die zahlreichen Selbstmordversuche, vornehmlich von jungen Frauen, die angeblich aufgrund seines frühen Todes im Jahre 1926 verübt wurden<sup>125</sup>, was im Film sowohl als Kritik an der Gesellschaft und ihrer Menschen als auch am Starsystem zu verstehen ist. Sig Poliakoff fordert in der Folge die William Morris Agency auf, ihm zu helfen. Jack Lemmon und Marilyn Monroe standen unter anderen bei ihnen unter Vertrag. Sie gilt als eine der namhaftesten Agenturen für KünstlerInnenvermittlung, besonders im Filmbereich.

Der vollständige Name Sugars ist ein weiteres Indiz dafür, dass das Drehbuch mit Vorurteilen und allgemein vorherrschenden Klischees arbeitet, sowie dass es Personen und Begebenheiten des realen Lebens in ihre Storys einbaut. Sugar heißt ursprünglich Sugar Kowalczyk. Den Namen Kowalczyk entlehnte Billy Wilder der Wirklichkeit, denn so hieß ein Läufer eines Football-Teams der Michigan State University.<sup>126</sup> Kowalczyk lautet jedoch auch der fünfthäufigste Name in Polen, der mit dem englischen Namen Smith vergleichbar ist.<sup>127</sup> Passend zum Leinwandimage (On-screen-Image) von Marilyn Monroe ändert Sugar ihren Namen in Sugar Cane, was Rohrzucker bedeutet. Billy Wilder und I. A. L. Diamond integrieren oftmals sexuelle Zweideutigkeiten in das Drehbuch. Sugar erzählt des Weiteren von ihrer musikalischen Familie, dass ihre Mutter

---

<sup>124</sup> Vgl. <http://www.stokowskisociety.net/biography.html>.

<sup>125</sup> Vgl. [http://www.biographybase.com/biography/Valentino\\_Rudolph.html](http://www.biographybase.com/biography/Valentino_Rudolph.html).

<sup>126</sup> Vgl. Madsen, 1968, S. 44.

<sup>127</sup> Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kowalczyk>.

Klavierlehrerin und ihr Vater “conductor“ war. “Conductor“<sup>128</sup> bedeutet im Englischen sowohl Dirigent als auch Zugbegleiter, Zugführer und Schaffner, weshalb es auch hier zu einer raffinierten Auflösung eines Scherzes kommt, als sie erwähnt, dass er seinen Beruf auf der Baltimore und Ohio ausführt, denn die Baltimore and Ohio sind zwei der ältesten und bekanntesten Eisenbahnlinien der USA.<sup>129</sup> Ihre weitere Aussage, dass sie Ukulele spielt, kann auch mit ihrem Namen zusammenhängen, denn die Geschichte der Ukulele hängt unter anderem mit dem Zuckerrohranbau zusammen.<sup>130</sup> Diese Internetseite bringt zum Ausdruck, dass die Ukulele angeblich auf der zu Portugal gehörenden Insel Madeira entstand, falls ein Instrument überhaupt an nur einem Ort entstehen kann. Wenn diese Geschichte weiter verfolgt wird, wanderten einige Leute durch den Rückgang des Zuckerrohrabsatzes von Madeira ab und ließen sich auf Hawaii nieder. Sie brachten somit die Ukulele nach Hawaii, die bis in die 1950er Jahre, bis zum Aufkommen des Rock’n’Roll in den USA, ein beliebtes Instrument darstellte.<sup>131</sup> Wie bereits erwähnt, wurde Hawaii 1959, im Ausstrahlungsjahr des Films “Some Like It Hot“, zum 50. Bundesstaat der USA erklärt.

Im Film führen die Drehbuchautoren zahlreiche berühmte Persönlichkeiten an wie Rudy Vallee, Johnny Weissmüller, George White, Diamond Jim Brady, John D. Rockefeller, Robert Ripley und Sigmund Freud. Um die Hintergründe zu verstehen, genügt es zu wissen, was sie in den 1920er Jahren taten und welche Bedeutung sie in den 1950er Jahren hatten. Rudy Vallee beispielsweise wirkte als Sänger, Schauspieler, Saxophonist und Klarinettist. Er führte ein außergewöhnlich vielseitiges Leben. In den 1920er Jahren war er beliebt und berühmt. Der Ruhm hielt bis in die 1950er Jahren an. Er spielte zu dieser Zeit, exempli causa in “Gentlemen Marry Brunettes“, doch seine Tenorgesangsstimme wandelte sich in den 1950er Jahren zu einer Baritonstimme. In dieser Phase seines Lebens äußerte

---

<sup>128</sup> Vgl.

<http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed&sectHdr=on&spellToler=on&chinese=both&pinyin=diacritic&search=conductor&relink=on>.

<sup>129</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Baltimore\\_and\\_Ohio](http://en.wikipedia.org/wiki/Baltimore_and_Ohio).

<sup>130</sup> Vgl. <http://www.fourstrings.de/geschichte.html>.

<sup>131</sup> Vgl. <http://kay.tom-f.org>.

er sich negativ gegenüber seinem früheren Schaffen.<sup>132</sup> Johnny Weissmüller stand 1929 knapp vor seinem Durchbruch als Tarzan und konnte in den 1950er Jahren seine Prominenz genießen. 1925 wird er bereits neben John D. Rockefeller in einem deutschen Dokumentarfilm, „Wege zu Kraft und Schönheit“, als Sportler gezeigt, und 1929 erscheint er das zweite Mal in einem Film, „Glorifying the American Girl“. In diesem Film wirkte auch Rudy Vallee mit und stellte sich selbst darin dar. Die George White Scandals waren eine Reihe von Broadway-Revuen, die George White produzierte und in denen er oftmals selbst agierte. Zu diesen Broadway-Revuen entstanden auch einige Filme. Die Revuen wurden zwischen 1919 und 1939 zur Aufführung gebracht und präsentieren die Beteiligten knapp und/oder nicht bekleidet. Einige bekannte Persönlichkeiten spielten mit, wie der bereits mehrmals erwähnte Rudy Vallee.<sup>133</sup> Im Zuge der Erwähnung der Behandlungsformen, denen sich Junior unterzog, um seine mentale Blockade zu lösen, äußerte er sich nicht nur über Sigmund Freud, sondern auch über die Mayo-Brothers. Sigmund Freud fungierte als Psychoanalytiker in Wien, der dafür bekannt war sich unter anderem mit Sexualität beschäftigt zu haben. Die Mayo-Brothers, William J. Mayo und Charles H. Mayo, glaubten an eine Vereinigung unterschiedlichster medizinischer und wissenschaftlicher ExpertInnen, um den Patienten heilen zu können. Aus diesem Gedanken heraus gründeten sie die Mayo-Klinik. Die beiden Brüder selbst spezialisierten sich auf die Chirurgie.<sup>134</sup> Als Joe Sugar das Diamantenarmband von Daphne schenkt, spielt Jerry auf Diamond Jim Brady an. Sein tatsächlicher Name lautete James Buchanan Brady. Er war ein bedeutender US-amerikanischer Geschäftsmann, der sich von ganz unten nach oben arbeitete. Lillian Russell, seine Geschäftspartnerin, und er pflegten angeblich eine romantische Beziehung. Seinen Beinamen erhielt er vermutlich dadurch, dass er Lillian Russell ein extravagantes Leben mit vielen Diamanten und anderen Edelsteinen bot.<sup>135</sup> Nachdem Sugar im Film einen

---

<sup>132</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Rudy\\_Vallee](http://en.wikipedia.org/wiki/Rudy_Vallee).

<sup>133</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_White's\\_Scandals](http://en.wikipedia.org/wiki/George_White's_Scandals).

<sup>134</sup> Vgl. <http://www.mayoclinic.org/tradition-heritage/group-practice.html>.

<sup>135</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond\\_Jim\\_Brady](http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Jim_Brady) sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Lillian\\_Russell](http://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Russell).

Millionär kennenlernt, ist sie begeistert, denn Josephine sagte dieses Ereignis voraus, woraufhin Daphne sie für die Kuriositätensammlung von “Robert Ripley – Believe it or not“ vorschlug. Robert Ripley wurde 1893 in Santa Rosa, Kalifornien geboren und starb 1949. Er war Comiczeichner, Radioreporter, sowie Weltreisender und brachte Außergewöhnliches aus sämtlichen Ländern mit. So kam es zum Aufbau seiner Kuriositätensammlung.<sup>136</sup>

Bei der Darstellung von Reichtum greifen die Drehbuchautoren vor allem auf bekannte Prestige- und Statusobjekte zurück. Dabei arbeiten sie jede Kleinigkeit aus dem Leben der Millionäre heraus, *exempli causa*, welche Zeitschriften sie lesen, was sie essen, trinken, welchen Freizeitbeschäftigungen sie nachgehen, welche Schulen sie besuchen und an welchen Orten sie sich aufhalten. Eines der bedeutendsten Statusobjekte stellt eine Yacht dar. Wer eine Yacht besitzt ist reich. Freizeitvergnügungen wie Golf gehören ebenso zum Alltag der High Society. Sogar die Anhänger von Spats tarnen sich mit Golfassessoires. Mini-Golf allerdings zählt nicht zu den Statusobjekten dieser Gesellschaftsschicht. Hotels in England und den USA stellten Mini-Golf-Anlagen am Hotelgelände zur Verfügung, um ihren Gästen eine Form der Freizeitgestaltung zu bieten ohne einen großen Golfplatz errichten zu müssen. Mini-Golf boomt hauptsächlich in den 1920er Jahren, bis sich mit der Depression-Ära einiges im Lande änderte, doch in den 1950er Jahren setzt die Blütezeit dieser Form der Freizeitgestaltung erneut ein und Mini-Golf expandierte weltweit.<sup>137</sup> Mit dieser Andeutung weisen die Drehbuchautoren aufs Neue auf eine beliebte Tätigkeit der 1920er Jahre hin, die in der Gegenwart der Entstehung des Films ebenfalls aktuell war.

Joe erwähnt bei der Erklärung seiner, respektive Osgoods, Trophäensammlung den Begriff „water polo“. Polo an sich gilt als prestigeträchtige Sportart, doch „water polo“<sup>138</sup> bedeutet Wasserball und nicht Wasserpolo. Da der Terminus für

---

<sup>136</sup> Vgl. [http://www.ripleys.de/Mr\\_Ripley.49.0.html](http://www.ripleys.de/Mr_Ripley.49.0.html).

<sup>137</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature\\_golf#History](http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_golf#History).

<sup>138</sup> Vgl.

<http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed&sectHdr=on&spellToler=on&chinese=both&pinyin=diacritic&search=water+polo&relink=on>.

Joe keinen Sinn ergibt, versucht er sich mit einer tragischen Geschichte aus der Affäre zu ziehen und berichtet Sugar, dass bereits zwei Ponys unter ihm ertranken.

Reiche Menschen ziehen bestimmte Örtlichkeiten, vor allem jene, wo andere Menschen der High Society leben, vor. Fussell gibt dafür folgende Gründe an:

*„Ihre Angehörigen ziehen es vor, sich in weitläufigen Parkanlagen oder auf fer- [S. 36:] nen griechischen oder karibischen Inseln (die normalerweise ihr Eigentum sind) zu verbergen, wo sie, zumindest vorübergehend, sich sind vor dem Neid der Mitwelt und dessen willigem Vollstrecker, einer konfiskatorischen und an Enteignung grenzenden Besteuerung. Es war die Weltwirtschaftskrise der dreißiger Jahre, spekuliert Vance Packard, die die Superreichen aufschreckte und sie lehrte, »bei der Zurschaustellung ihres Wohlstands äußerst diskret zu verfahren, ja, ihn fast geheimzuhalten.«“<sup>139</sup>*

Zu diesen Örtlichkeiten gehören unter anderen, wie bereits erwähnt, die Nordküste Long Islands oder die Riviera, die Osgood als Ziel seiner Hochzeitsreise präferiert. Vor allem die französische Riviera ist ein beliebter Aufenthaltsort für Prominente und Personen im Ruhestand, sowie Millionäre.<sup>140</sup> Daphne bevorzugt die Niagarafälle, die allerdings als tourismuslastiger Ort bekannt sind, doch ein häufig gewähltes Ziel für Hochzeitsreisen darstellen, seitdem Napoleons Bruder dort seine Flitterwochen verbrachte.<sup>141</sup> Der Grand Canyon, den Junior mit seiner angeblichen Freundin namens Nellie besuchte, wurde von US-Präsident Theodore Roosevelt zum National Monument erklärt und repräsentiert somit einen Teil der Vereinigten Staaten. Im Jahr 1919 entwickelte sich daraus ein Nationalpark, was einen großen Erfolg der Naturschutzbewegung bedeutete.<sup>142</sup> Die Drehbuchautoren verwendeten es höchstwahrscheinlich aufgrund seines Bekanntheitsgrades. Als Junior des Weiteren die Yacht seines Vaters in Southampton zur Sprache bringt, ist das einerseits eine gute Referenz, denn England bietet sich für Millionäre als

---

<sup>139</sup> Fussell, 1997, S. 35/36.

<sup>140</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Côte\\_d'Azur](http://de.wikipedia.org/wiki/Côte_d'Azur).

<sup>141</sup> Vgl. [http://reisebuch.de/nordamerika/reiseinfos/geologie\\_geschichte\\_niagara\\_falls.html](http://reisebuch.de/nordamerika/reiseinfos/geologie_geschichte_niagara_falls.html).

<sup>142</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Grand\\_Canyon](http://de.wikipedia.org/wiki/Grand_Canyon).



Aufenthaltort an, doch der Hafen von Southampton war 1912 der Starthafen der Titanic, was kein positives Omen für einen Verbleib mit einer Yacht darstellt.<sup>143</sup> Erneut spielt Junior mit der Erwähnung des Eisbergs auf die Titanic an.

In der High Society gibt es, wenn von Klischees ausgegangen wird, bestimmte Speisen und Getränke, die für diese soziale Schicht stehen, wie Champagner, Hühnchen, Fasan, Kavier und generell Fisch. Bourbon, den Sugar bevorzugt genießt, gilt laut Fussell<sup>144</sup>, als Getränk der Mittelschicht.

Diverse Institutionen bestimmen den Status einer Person. Die Universitäten, die jemand wählt, spielen dabei eine entscheidende Rolle, deshalb gibt Sugar vor, auf dem anerkannten Vassar College und dem Bryn Mawr College studiert zu haben. Das Vassar College war bis 1969 eine Ausbildungsstätte allein für Frauen. Nach 1969 wurden Männer und Frauen zugelassen. Vom Prestigestatus aus betrachtet zählte es zur obersten Liga von Harvard, Yale und Princeton.<sup>145</sup> Osgood schien die Princeton University besucht zu haben, denn ein Universitätsbanner hängt an der Wand im Salon seiner Yacht, weshalb sich auch Junior als Absolvent der Princeton University ausgeben muss. Das Bryn Mawr College, das Daphne angeblich besuchte, ist eine Privatuniversität immer noch ausschließlich für Frauen, die ebenso auf eine lange Tradition, die Ende des 19. Jahrhunderts begann, zurückblickt.<sup>146</sup>

Im Alltag eines Millionärslebens darf die Bedeutung der Zeitungen und Zeitschriften, die sie lesen, nicht unterschätzt werden. Wer das Wall Street Journal liest, hat höchstwahrscheinlich mit Aktien zu tun. Wer Vanity Fair durchblättert, ist möglicherweise an den Reichen und Prominenten interessiert oder will sich selbst darin bewundern.

Öl galt und gilt immer noch als signifikante Einnahmequelle. Durch einen Zufall, durch die Erwähnung seiner Muscheln, stellt sich Junior als Erbe von Shell Oil vor, die in großer Konkurrenz zum ebenfalls im Film erwähnten Rockefeller stehen. Der Reichtum der Familie Rockefeller ging vor allem auf die

---

<sup>143</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Southampton>.

<sup>144</sup> Vgl. Fussell, 1997, S. 118.

<sup>145</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Vassar\\_College](http://de.wikipedia.org/wiki/Vassar_College).

<sup>146</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Bryn\\_Mawr\\_College](http://de.wikipedia.org/wiki/Bryn_Mawr_College).

Erdölraffinerie der Standard Oil Company zurück.<sup>147</sup> Weiters in Bezug auf Öl werden im Film die Ölvorkommnisse in Venezuela angeführt, die den bedeutendsten Wirtschaftssektor in Venezuela bilden.<sup>148</sup> Zu guter Letzt findet noch ein anderer Wirtschaftszweig Eingang in den Film, scilicet die Automobilindustrie. Bereits in Charlies Garage fragt Joe nach Nellies Hupmobile, und Sugar gegenüber berichtet er von der angeblichen Fusionierung durch die Heirat zwischen Shell Oil Junior und der Tochter von Hupmobile. Hupmobile war ein Automobil, das in den Jahren zwischen 1909 und den 1940er Jahren hergestellt wurde.

Eine weitere Auffälligkeit im Film "Some Like It Hot" bilden die sexuellen Anspielungen, die auf unterschiedlichste Weise stattfinden. Um die Begriffe, die sich in den letzten Jahren zu diesem Thema etablierten, verwenden zu können, erkläre ich sie zuvor in aller Kürze. Die Bezeichnung Travestie<sup>149</sup> bedeutet die äußerliche Verwandlung von Frauen und Männern ins jeweils andere Geschlecht zum Zwecke der Kunst, vor allem in der Schauspielerei und geht bis in die Antike zurück. Vom Publikum aus betrachtet ist dieser Begriff zutreffend, denn die Aufgabe von Tony Curtis und Jack Lemmon beinhaltet sich als Frauen zu verkleiden. Im Film selbst verschwimmen die Grenzen zwischen Travestie und Transvestismus. Dieser Begriff wurde von Magnus Hirschfeld<sup>150</sup> geprägt, denn er war, entgegen der anderen Sexualforscher seiner Zeit, der Meinung, dass Transvestismus nicht mit Homosexualität einhergehen muss. Transvestismus bedeutet lediglich, dass sich die Menschen nicht ihrem Geschlecht nach kleiden, sondern gemäß dem anderen Geschlecht. Ein Überbegriff für Transvestismus und Travestie scheint Cross Dressing zu sein, das allein von dem Fakt ausgeht, dass

---

<sup>147</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Dutch\\_Shell](http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Dutch_Shell) sowie [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_D.\\_Rockefeller](http://de.wikipedia.org/wiki/John_D._Rockefeller).

<sup>148</sup> Vgl. <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/Venezuela/Wirtschaft.html>.

<sup>149</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Travestie>.

<sup>150</sup> Vgl. <http://www.hirschfeld.in-berlin.de>: Online-Ausstellung: Institut für Sexualwissenschaft (1919-1933).

die Kleidung des anderen Geschlechtes getragen wird, egal aus welchen Gründen. Der Gendergedanke spielt mit herein und das bedeutendste Schlagwort ist wohl Konvention. Wie haben sich Männer zu kleiden und in welcher Weise Frauen? Auffällig ist dabei, dass in fast allen Situationen davon ausgegangen wird, dass es biologisch nur Mann und Frau gibt. Was passiert mit Intersexuellen<sup>151</sup>, die sowohl weibliche als auch männliche körperliche Geschlechtsmerkmale haben oder jenen Personen, die sich selbst als Transgender bezeichnen und sich kulturell keinem Geschlecht anschließen? Diese beiden Phänomene können in die Komödie nur schwer eingebaut werden, da es keine Möglichkeit gibt auf Konventionen und Klischees zurückzugreifen. Dieses Thema ist umfangreich, komplex und eröffnet eine Reihe von Begriffen und damit verbundene Fragestellungen. Für „Some Like It Hot“ steht hierbei vor allem die Figur des Jerry im Vordergrund, der oft ohne an Konventionen zu denken diesem Themenkomplex naiv gegenüber steht, doch auch seine Beweggründe, wie jene von Joe, sind in erster Linie das Überleben. Jerry möchte nicht mehr hungern und schlägt deshalb vor für drei Wochen vorzugeben, dass sie dem weiblichen Geschlecht angehören. Für ihn spielt Sicherheit eine ganz besondere Rolle, weshalb er bereit wäre mit Osgood eine Form der Kameradschaftsehe einzugehen. Das Ende des Films bildet erst den Anfang von Jerrys Konflikt im Bezug auf diese Thematik.

Gesellschaftliche Hintergründe zur Sexualität stellten in den 1950er Jahren, beispielsweise, die Entwicklung der Antibabypille als empfängnisverhütendes Mittel zur Geburtenkontrolle und die Veröffentlichungen des Kinsey-Reports dar. Diese Studie des Zoologen und Sexualwissenschaftlers der University of Indiana in Bloomington, Alfred C. Kinsey, wurde in den beiden Abhandlungen „Sexual Behavior in the Human Male“ (1948) und „Sexual Behavior in the Human Female“ (1953) dargelegt. Sie beinhalteten empirische Forschungsdaten zum sexuellen Verhalten der US-AmerikanerInnen. Die Untersuchungen implizierten Fragestellungen zu sexueller Aufklärung, Onanie, vorehelichem und ehelichem Geschlechtsverkehr, sowie Homosexualität. Er lehnte dabei eine moralische Bewertung seiner Ergebnisse ab, doch die Menschen waren schockiert und

---

<sup>151</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Intersexualität>.

kritisierten ihn für seine Studie. Sie stellten die Richtigkeit der Untersuchung in Frage.<sup>152</sup> In dieser Zeit des Aufbrechens einer Gesellschaft entstand „Some Like It Hot“ mit seinen Anspielungen auf Homosexualität, Impotenz, sowie der Darstellung Marilyn Monroes, die von manchen Menschen als Gesamtperson schon als Provokation wahrgenommen wurde.

Sprachliche Besonderheiten demonstrieren die Dialoge, die sich leitmotivtechnisch vollziehen. Wie aus dem eigenen Sprachgebrauch bekannt, machen einige Charaktere Aussagen, die sich im Laufe des Films als signifikant für sie erweisen. Es handelt sich dabei um sprachliche Leitmotive. Spats Colombo verwendet häufig den Ausspruch „Big Joke“, exempli causa. Jerry benutzt häufig die rhetorische Frage „What are you givin‘ me with ...?“ und setzt sie verschiedenartig ein, beispielsweise „What are you givin‘ me with a rabbit?“ (im Lokal von Mr. Mozarella), „What are you givin‘ me with a flying fish?“ (im Hotelzimmer in Florida), „Don’t give me with the musketeers“ (bei der Tanzveranstaltung im Hotel) und „What are you givin‘ me with the omelette?“ (in der Eingangshalle des Hotels). Des Weiteren äußert Jerry bevorzugt die Phrase „We wouldn’t be caught dead ...“ und gebraucht sie einmal im Zug mit „We wouldn’t be caught dead with men.“, sowie ein anderes Mal im Fahrstuhl im Hotel ironischerweise gegenüber den Gangstern „We wouldn’t be caught dead in Chicago.“ Die Blutgruppe 0 ist ein sprachliches Leitmotiv, das Joe und Jerry verbindet. Sie erwähnen es Nellie gegenüber und wenden es nach dem Massaker an. Daphne erzählt Osgood von ihrer Blutgruppe 0 und Junior Sugar von seiner. Sogar Spats Colombo und seine Anhänger sind von diesen Leitmotiven nicht ausgeschlossen. Spats Lieblingsausspruch stellt „Big Joke!“ dar. Er artikuliert ihn innerhalb seines ersten, sowie seines letzten Gespräches und gegenüber Inspektor Mulligan in der Eingangshalle des Hotels in Florida. Einer seiner Anhänger pflegt, unter den wenigen Sätzen die er sagt, den Ausspruch „Hey, join us.“ zu verlautbaren. Dies verbalisiert er in der Garage, kurz vor dem Massaker und im Hotelzimmer von Spats, als er Joe und Jerry als Josephine und Daphne auf Spats

---

<sup>152</sup> Vgl. Schäfer, 1998, S. 423 sowie S. 431-433.

Balkon entdeckt. Er scheint diese Angewohnheit von Spats übernommen zu haben, denn Spats teilt Inspektor Mulligan in seinem Lokal mit, "I don't join nothin'." Als Ausdruck der Begeisterung verwendet Osgood häufig das Wort „Zowie!“. Dieser Ausspruch imitiert den Laut eines Fahrzeuges und drückt Erstaunen, sowie Bewunderung für eine Sache oder eine Person aus, besonders für etwas Überraschendes und Flottes/Schnelles.<sup>153</sup>

Dies ist nur ein kleiner Einblick in die Fassettenvielfalt dieses Drehbuches mit all seinen Anspielungen und seiner Kritik an Vorherrschendem, das gekonnt in die Handlung eingebaut und in Historie verpackt wird. Dabei arbeiten die Drehbuchautoren vermehrt mit verbreiteten, allgemein bekannten Vorurteilen. Sie boten eine facetten- und umfangreiche Darstellung, manchmal auch Parodie mit Bezügen zur Entstehungszeit des Films.

## **4.2 Historische Vorgänge der Filmindustrie Hollywoods**

Es gibt eine fast schon ins Unendliche ausschweifende Vielzahl an Literatur über die Geschichte des Filmwesens in Hollywood. Die Palette reicht von Texten mit einem Erzählstil, der einem Märchen entspricht, bis zu exakt ausgearbeiteten wissenschaftlichen Beiträgen. Es ist hier vielmehr die Masse an Büchern zu diesem Thema, die Probleme bereitet. So ähnlich sich viele der Abhandlungen durch gegenseitige Bezugnahme aufeinander auch sind, verbirgt sich doch viel Neues in den meisten von ihnen. Im Folgenden versuche ich eine klare Ausführung zur Geschichte der Filmindustrie in Hollywood gemäß des Themas meiner Arbeit darzulegen und dabei nicht auf die Entstehung des Films an sich einzugehen.

Laut Addison<sup>154</sup> war Hollywood zur Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein kleiner Vorort von Los Angeles mit einer Einwohnerzahl von zirka 500 Personen. Das Land diente zumeist der landwirtschaftlichen Nutzung.

---

<sup>153</sup> Vgl. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/zowie>.

<sup>154</sup> Vgl. u. a. Addison, 2003, S. 33-34.

Erst 1903 wurde Hollywood zur Stadt ernannt, wobei es einige Spekulationen gab wie es zu seinem Namen kam<sup>155</sup>, und 1910 schloss es sich Los Angeles an.

Die Produktionszentren des Amerikanischen Films befanden sich, nach Röwekamp<sup>156</sup>, zu Beginn des 20. Jahrhunderts in New York und New Jersey. Sie lagen also an der Ostküste nicht an der Westküste. In New York konstituierte sich 1908 die MPPC<sup>157</sup> (=Motion Picture Patents Company), auch Trust genannt. Sie setzte sich aus den drei großen Filmproduktionsfirmen Edison Company, American Mutoscope & Biograph und Vitagraph, sowie den kleineren Firmen Selig, Essanay, Lubin und Kalem zusammen. Diese Vereinigung widmete sich dem Schutz von Patenten auf Filmmaterial, Kameras und Projektoren. Nur jene Filmgesellschaften durften Filme herstellen, die Lizenzen für technische Apparaturen der MPPC besaßen und nur lizenzierte Vertriebsfirmen diese dann veröffentlichen. Weiters sahen sich Filmtheater, die beabsichtigten Filme der MPPC vorzuführen, gezwungen eine wöchentliche Zahlung an die MPPC zu leisten. Unabhängige Filmvertriebe, -händler und -produzenten lehnten sich gegen die Monopolbestrebungen der MPPC auf. Produzenten wie Carl Laemmle, Adolph Zukor, Marcus Loew und William Fox, die späteren Filmmogule Hollywoods, umgingen diese Form der Lizenzierung, indem sie auf nicht patentierte Filmtechniken auswichen oder aus dem Angebot an europäischen Filmproduktionen schöpften, denen so auch der US-amerikanische Markt offen stand. Die sogenannten Independents lieferten ihre Produkte an nicht lizenzierte Filmbörsen und Nickelodeons<sup>158</sup>. 1909 schlossen sich die unabhängigen Filmproduktionsfirmen unter der Führung der IMP (=Independent Motion Picture

---

<sup>155</sup> Vgl. u. a. Camonte, 1987, S. 9-10.

<sup>156</sup> Vgl. Röwekamp, 2003, S. 10-12.

<sup>157</sup> Vgl. "An Introduction to Film Studies", hrsg. v. Jill Neldes, 1996, S. 10-11.

<sup>158</sup> Vgl. u. a. Finler, 2003, S. 18: Nickelodeons verkörperten kleine Hallen, Räumlichkeiten oder umgebaute Geschäftsläden, wo Filme auf eine Leinwand projiziert wurden. Sie boten ein einfaches Erscheinungsbild, das meist nicht eminent distiguiert wirkte, sondern schlichtere Züge trug. Das Publikum konnte von der Straße direkt in ein Nickelodeon gehen und sich in aller Kürze einen Film ansehen. Die Vorführungen kosteten fünf Cents, also einen Nickel, weshalb es seinen Namen, „Nickelodeon“, erhielt. Sie dauerten in den Anfängen des Filmgeschäfts zwischen 15 und 20 Minuten und verlängerten sich im Laufe der Zeit.

Company) zu einer eigenen Formation zusammen. Sie waren jedoch nicht bemüht neue Möglichkeiten für die Produktion, den Vertrieb und die Aufführung von Filmen zu finden, sondern versuchten selbst die Monopolstellung im Filmwesen zu erlangen. Somit konkurrierten schon zwei Großunternehmen um die Vormachtstellung im Bereich Film.

Durch das vorerst noch apodiktische Vertriebssystem der MPPC suchten vor allem unabhängige Filmschaffende nach neuen Produktionsstätten, die sie an der Westküste in Hollywood fanden. Bereits 1910 trafen die ersten Produktionsfirmen für Filmarbeiten in Hollywood ein. Die Produktionsbedingungen dort brachten viele Vorteile für aufstrebende Filmschaffende mit sich. Besonders die Heterogenität der Landschaften und Klimazonen erwies sich als gut geeignet für eine Vielzahl an unterschiedlichen Filmen, in denen auch Außenaufnahmen nicht fehlen durften. Zumeist ist und war Kalifornien bekannt für die vielen Sonnentage im Jahr, und doch gibt es dort auch schneebedeckte Berge, Wüste, Wälder und den Ozean, wie, neben Röröekamp, auch aus dem „Röröro Filmlexikon“<sup>159</sup> und vielen anderen Quellen hervorgeht. Günstiges Bauland bot einen weiteren Vorzug für die Verlagerung auch unabhängiger Filmproduktionsfirmen nach Westen, denen sich somit zusätzlich die Möglichkeit zur Flucht (nach dem nahe gelegenen Mexiko) vor der MPPC in Aussicht stellte, so das Röröro Filmlexikon, Camonte<sup>160</sup> und so fort. Scott<sup>161</sup> kritisierte diese Aussage, die von zahlreichen unterschiedlichen PublizistInnen lange weiter tradiert wurde. Er hielt diese Ausführungen für unwahrscheinlich und erwähnte mehrere Quellen in seinem Buch, die die Vor- und Nachteile dieser Ortswahl zum Inhalt haben. Unter anderem führte er die offene Arbeitsmarktsituation von Los Angeles an, die bis 1935 vorherrschte und diesen Ort so attraktiv für die Filmproduktion erscheinen ließ. Außerdem weist er auf das Argument hin, dass San Francisco mehr Vorzüge gegenüber Los Angeles bot, auch da es die puritanische Atmosphäre Südkaliforniens den Filmleuten in den Anfängen des Films schwer machte. Scott gab in seiner Abhandlung zu bedenken, dass die Landschaft, sowie die natürlichen

---

<sup>159</sup> Vgl. Röröro Filmlexikon, Bd. 1, 1978, S. 289.

<sup>160</sup> Vgl. Röröro Filmlexikon, Bd. 1, 1978, S. 289 sowie Camonte, 1987, S. 18 u. v. a.

<sup>161</sup> Vgl. Scott, 2005, S. 13-17.

und sozialen Bedingungen ausschlaggebend sein konnten für die Entwicklung von, beispielsweise Industrieagglomeraten, doch das musste nicht der Fall sein. Es bestand gleichermaßen die Möglichkeit gar nichts damit zu tun zu haben und schlichtweg mehrere Faktoren, die eine gewisse Rolle spielten, zusammen wirkten. Er indizierte in seiner Arbeit drei Hauptphasen der Entwicklung von industriellen Agglomeraten. Die erste Phase bildete die Standortwahl, gleichgültig ob sie aufgrund der Lage, Landschaft oder von geographischen Voraussetzungen getroffen wurde oder nicht. Die zweite Phase war jene, in der sich einige Örtlichkeiten besser entwickelten und fortschrittlicher wurden als andere. Das konnte ebenso gut purer Zufall sein. Diese zweite Phase ging in die Dritte über, in der sich eine Agglomeration weiterentwickelte, ausdehnte und ihren Markt konsolidierte. Die erste Phase musste mit der dritten Phase nicht zusammenhängen, womit er beweisen wollte, dass die Örtlichkeit nicht ausschlaggebend für den Erfolg und die Ausdehnung eines Agglomerats war.

Welche Aspekte in facto zur filmindustriellen Genese in Hollywood beitrugen, ihren Ausgang fand sie jedoch um 1910 als sich, nach Röwekamp<sup>162</sup>, zahlreiche große Filmfirmen aus dem Osten in Hollywood niederließen. So entstanden dort schon bald ganze Studiokomplexe. Die Firmenzentralen der großen Produktionsunternehmen blieben in New York und alle wichtigen organisatorischen Entscheidungen wurden dort getroffen. An der Westküste jedoch, formte sich eine Vielzahl an neuen Firmen, wie Paramount, MGM oder Fox. Die Unabhängigkeit zu bestehenden Organisationsprinzipien der Ostküste stellte ihnen neue Perspektiven die Filmproduktion, den Vertrieb und die Aufführung betreffend bereit. Auch die Monopolisierungsbestrebungen der MPPC neigten sich dem Ende, da die US-amerikanische Justiz seit 1912 Untersuchungen dieses Gesuchs wegen durchführte. Diesem Versuch das Filmgeschäft zu kontrollieren bot der Sherman Anti-Trust Act 1915 Einhalt, indem es für illegal erklärt und die MPPC aufgelöst wurde. Nur kurzzeitig konnte das Ziel der Monopolisierung unterbunden werden, denn in Hollywoods Studiosystem fand es wieder Eingang in die Produktion und den Vertrieb von Filmen.

---

<sup>162</sup> Vgl. Röwekamp, 2003, S. 12.



Neal Gabler zeigte im folgenden Zitat wohl am besten auf wie die Situation in den USA das Kino und seine ZuseherInnen betreffend gewesen sein musste:

*„Das Amerika des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit seiner raschen Industrialisierung, Verstädterung und hohen Einwanderung[s]rate war durchdrungen von dem Gefühl der Möglichkeiten, und das machte die Bürger für Kinophantasien besonders empfänglich. Alte Wertvorstellungen und die alte Gesellschaftsordnung, die diese Werte aufrechterhielten, wurden auf einmal in Frage gestellt. An ihre Stelle trat das aus demokratischer Quelle gespeiste und durch die dynamischen gesellschaftlichen Veränderungen geförderte Gefühl, man könne alles tun, sein, träumen – einschließlich dessen, was auf der Leinwand zu sehen war.“<sup>163</sup>*

Allein die Entstehung des Films in Hollywood indizierte den im Zitat beschriebenen Zeitgeist. Das primäre Ziel der Filmfirmen war es, so viele Menschen wie möglich mit ihren Filmen anzusprechen. Sie bemühten sich, ihre Filme vor allem in den 2000 Filmpalästen der Großstädte vorzuführen, da dort mehrere tausend Sitzplätze zur Verfügung standen. Die Filmpaläste boten ein umfangreiches Programm. Sie zeigten die Wochenschau, einen Reisebericht, einen Trickfilm, eine Bühnenshow und anschließend einen Spielfilm. Die Filmpaläste spielten drei Viertel der Gesamteinnahmen eines Films ein und stellten die Orte einer neuen Form des Freizeitvergnügens für die Mittel- und Oberschicht dar.

Die Anfänge des Films in Hollywood wurden hiermit dargebracht. Im Folgenden soll auf das Studiosystem eingegangen werden und dabei vorwiegend auf jene Studios und Unternehmen, die mit dem Film „Some Like It Hot“ in Verbindung stehen, allen voran United Artists. Davor jedoch, müssen die verschiedenen Systeme aufgezeigt werden, die zwischen 1910 und 1960 in Hollywood vorherrschten, um die Zusammenhänge und Hintergründe für den Film „Some Like It Hot“ und die Gründung der United Artists an sich zu

---

<sup>163</sup> Gabler, 1999, S. 64.

verstehen. In diesem Zusammenhang ist die Entwicklung des Studiosystems von vordergründiger Bedeutung.

#### **4.2.1 Das Studiosystem**

Der Beginn der Entwicklung Hollywoods zum Zentrum der Filmindustrie lag in den Jahren 1907 bis 1914. Das „klassische“ Hollywood entfaltete sich in den Jahren zwischen 1915 und den frühen 1930er Jahren. In diesen drei Jahrzehnten bildete sich die Filmindustrie zu einem gut durchdachten Produktionssystem verschiedener, manchmal miteinander kooperierender Produktionsfirmen heran. In den späten 1920er Jahren hatte sich das „klassische“ Studiosystem der Produktion bereits etabliert. Hollywood war zu dieser Zeit an der Schwelle zum Goldenen Zeitalter angelangt, das während des Zweiten Weltkrieges bis in die späten 1940er Jahre andauerte.<sup>164</sup>

Nach Gomery<sup>165</sup> existierten zwischen 1900 und 1925 mehr als 64 Studios in Hollywood. Nach 1930 dominierten lediglich acht Studios das Filmschaffen der US-amerikanischen Filmindustrie, die 95 % des Profits einnahmen. Die Big Eight, diese acht größten Studios, waren MGM, Paramount, Warner Brothers, Twentieth-Century Fox, RKO, Universal, Columbia und United Artists. Diese acht Studios wurden geteilt in Majors und Minors, die Big Five (MGM, Paramount, Warner Bros., 20<sup>th</sup> Century Fox und RKO) und Little Three (Universal, Columbia und United Artists), die besonders in den 1920er, 30er und 40er Jahren ihre Hochphase hatten. Die Minor Studios verfolgten seit der Prosperität des Studiosystems das Ziel Majors zu werden. In weiterer Folge blieben von den Big Eight nur noch sechs große Studios, und auch die Prozentzahlen entwickelten sich abwärts. Das Studiosystem agierte hauptsächlich als industrielles System, indem das essenzielle Bestreben jenes war, neue Strategien ausfindig zu machen, um den größtmöglichen wirtschaftlichen und finanziellen Gewinn zu erzielen. Um 1915 stellten die Studios ihre Filme bereits nach einem bestimmten Produktionssystem her, das stetig weiter ausgebaut

---

<sup>164</sup> Vgl. Scott, 2005, S. 11.

<sup>165</sup> Vgl. Gomery, 2005, S. 2-4.

wurde, bis sich das US-amerikanische Filmgeschäft, vor allem jenes der Majors, zu einer Kontrolle in drei Etappen formte: Produktion, Distribution/Vertrieb und Exhibition/Vorführung. Dies führte zur vertikalen Integration.

Nach dem "Oxford Guide to Film Studies"<sup>166</sup> rationalisierte das Studiosystem die Produktion von Filmen, kreierte die Arbeitsteilung in diesem Bereich und entwickelte eine Methode alle Produktionsbereiche im Filmwesen und das dazu gehörende Personal so zu organisieren, sodass auf ökonomischstem Wege ein Produkt geschaffen wurde, das für eine größtmögliche Anzahl von Menschen attraktiv schien und den Konsum förderte. Bei der Produktion spielte die Auswahl der Stars, des Genres und der Continuity Style eine große Rolle, denn die Filme mussten dem Publikum gefallen. Der Continuity Style versuchte beim Vorführen einer Geschichte zu verschleiern, dass die Geschichte nur gezeigt und von jemandem erzählt wurde, sodass das Publikum sich besser in die Geschichte einfühlen konnte. Die ZuseherInnen sollten durch diese Linearität der Vorführung ein verstärktes Vergnügens- und Genussgefühl verspüren und somit mehr konsumieren, die genau gegenteilige Auffassung also von Brechts Werken, um hier nur einen der bekanntesten Gegner dieses Stils zu nennen.

Weiters verkauften und verliehen die Filmfirmen diese Filme. Beim Filmvertrieb wandten die Filmunternehmen, besonders die Majors, die Block- und Blind-Booking-Methoden an und profitierten von ihnen.<sup>167</sup> Das Block-Booking war eine Praxis, die wertvolle, erstklassige Filme, nur verbunden mit den günstigeren, schlichten, qualitativ nicht sonderlich hochwertigen B- und auch C-Filmen, an unabhängige FilmtheaterbesitzerInnen vertrieben. Deren Existenz hing von den hochwertigen Filmen der Majors ab, weshalb sie auf die Block-Booking-Methode der Majors eingehen mussten. Der Modus des Blind-Bookings zwang die FilmabnehmerInnen die Filme ungesehener zu akquirieren. Im Zuge dieser beiden Vorgehensweisen erpressten die Majors ihre Distributionspartner, denen keine andere Wahl blieb als Double-Feature-Vorführungen<sup>168</sup> zu zeigen. Double-

---

<sup>166</sup> Vgl. "The Oxford Guide to Film Studies", hrsg. v. Pamela Church Gibson und John Hill, 1998, S. 18-20.

<sup>167</sup> Vgl. Gomery, "Shared Pleasures", 1992, S. 68.

<sup>168</sup> Vgl. Gomery, "Shared Pleasures", 1992, S. 77-79.

Feature-Vorführungen präsentierten zwei Filme nacheinander, einen B-Movie schlechterer Qualität, gemeinsam mit einem A-Movie. Durch die Prädomination über die internationale Filmdistribution konnte weltweit großer Einfluss ausgeübt werden. Die globale Hegemonie des Studiosystems der USA ermöglichte den US-amerikanischen Studios die maximale Auslastung und Vermarktung ihrer Filme. Kein anderes Filmunternehmen konnte sich am internationalen Markt so durchsetzen wie die Filmstudios aus Hollywood und seiner Umgebung. Selbst in ihrem eigenen Land fielen zahlreiche Filmstudios anderer Nationen die Konkurrenz mit dem Studiosystem Hollywoods und seinen Filmen schwer.

Neben der Produktion und Distribution bildete der Exhibitionssektor eine weitere Einnahmequelle, denn die Majors besaßen auch Kinos und Filmpaläste, weshalb sie von den unabhängigen FilmtheaterbesitzerInnen nicht abhängig waren. Es herrschte somit faktisch in diesem Bereich eine Hierarchie vor, welche Filme wo zuerst gezeigt wurden. Die First-run-Filmtheater, die meist die Majors ihr Eigen nennen konnten, führten die qualitativ hochwertigen Filme allen anderen voran als Erste vor, die sogenannten Second-run-Kinos durften diese erst in Folge präsentieren. *“Important movie theatres would show films immediately upon their theatrical release (or their ‘first run’). Smaller, local theatres would show films on subsequent runs, hence the terms second run, third run, etc.”*<sup>169</sup> Wer demnach die Premiere eines Films sehen wollte, besuchte die etwas teureren First-run-Filmhäuser und wer warten und/oder weniger Geld bezahlen wollte, sah sich die Filme in den Second-Run-, Third-Run-, usw. -Theatern an. So kontrollierten vor allem die Majors alle Bereiche im Filmwesen, in dem es im Laufe seiner Entwicklung zu vielen Neuerungen, wie dem Ton- und Farbfilm kam. Doch Scott warf in seinem Buch, wie viele AutorInnen zu diesem Thema, gleichermaßen die Debatte auf, ob ein solches geschäftsorientiertes System tatsächlich intellektuell und künstlerisch arbeiten könne. Dabei stellte er fest, dass sich die Industrie für kulturelle Produkte nicht so sehr an der Wirtschaftlichkeit orientierte als die anderen großen Industriezweige, obwohl in diesem Bereich genauso auf die Standardisierung aller Produkte und ArbeiterInnen, die den

---

<sup>169</sup> “An Introduction to Film Studies”, hrsg. v. Jill Neldes, 1996, S. 12.

größtmöglichen Nutzen für das Unternehmen bringen sollen, Wert gelegt wurde.<sup>170</sup>

Im Zuge des Studiosystems war es deshalb für die verschiedenen Berufsgruppen von besonderer Bedeutung, Interessensvereinigungen beizutreten. Die ArbeiterInnen und Angestellten benötigten die Hilfe und Macht von Gewerkschaften, um Lohnkürzungen und Entlassungen zu stoppen. Zunächst riefen die Studios selbst eine solche Gruppierung ins Leben, die Academy of Motion Picture Arts and Sciences, welche sich 1927 konstituierte. Die Entwicklung erwies sich als langwierig, bis dezidierte gewerkschaftliche Interessensvertretungen für sämtliche Filmberufe entstanden.<sup>171</sup>

Ein Grund für das Ende des Studiosystems war der Paramount Consent Decree von 1949. Unabhängige KinobesitzerInnen und das US-amerikanische Justiz-Department erwirkten beim Supreme Court den Beschluss, die monopolistische, oligopolistische Stellung der Majors zu dämmen, indem sie dazu gezwungen wurden „*entweder die Kontrolle über die Distribution ihrer Filme oder den Ausstrahlungssektor aufzugeben*“<sup>172</sup>. Die Majors entschieden sich für Letzteres, da sich die Distribution ihrer Filme als lukrativer herausstellte. Sie waren gezwungen, ihre Kinoketten innerhalb von fünf Jahren zu verkaufen. Verkaufsstrategien, wie das Block-booking, wurden als wettbewerbswidrig verboten.

„*Mit dem Verlust der Kontrolle über den Ausstrahlungssektor und dem finanziellen Einbruch wird erstmals die fließbandartige Filmmassenproduktion der Studios in Frage gestellt und damit auch die Rentabilität des bislang üblichen Angestelltenbetriebs.*“<sup>173</sup>

Der Paramount Decree war neben dem Aufkommen des Fernsehens ein Grund für den Wechsel vom Studiosystem, das von den Majors beherrscht wurde, zum Package-Unit-System und brach die hegemoniale Stellung der Majors auf. 1949,

---

<sup>170</sup> Vgl. Scott, 2005, S. 3-4.

<sup>171</sup> Vgl. Gomery, „The Hollywood Studio System“, 2005, S. 185-196 sowie Schatz, „The Genius of the System“, 1996, S. 160, u. a.

<sup>172</sup> Blanchet, 2000, S. 115.

<sup>173</sup> Blanchet, 2000, S. 116.

im Jahr des Paramount Decree, verfügten bereits eine Million Haushalte in den USA über ein Fernsehgerät, während die Zahl 1959, dem Jahr der Kinopremiere von „Some Like It Hot“, auf 50 Millionen anstieg. Zu dieser Zeit befanden sich die Studios schon in großen Schwierigkeiten und zahlreiche Veränderungen mussten vorgenommen werden. Auch Gomery<sup>174</sup>, wie viele andere Autoren, setzte den Niedergang des Studiosystems in Zusammenhang mit hauptsächlich diesen beiden Faktoren. Gomery erwähnte ergänzend weitere Aspekte, warum die Kinobesuche zurückgingen und vertrat den Standpunkt, dass sich das Studiosystem nicht auflöste, sondern eine Transformierung vornahm.<sup>175</sup> Während des Zweiten Weltkrieges gab es viele Möglichkeiten, Geld zu verdienen, doch keine um es auszugeben. Aus diesem Grund fand in Folge eine Konsumexplosion statt, auch in Bezug auf Filme. Der Rückgang des Konsums war, trotz vieler technischer Neuerungen im Medium Film<sup>176</sup>, absehbar, da die Menschen Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre in die Vororte zogen, wo es im Laufe der 1950er Jahre bis zum Beginn der 1960er Jahre zu einem Baby- und Heiratsboom kam. Die Prioritäten des Konsums lagen bei der Gestaltung der Häuser und dem Kauf von Produkten für Kinder.

*“In sum, a full analysis of the income effect shows us why there was a decline in movie attendance. Americans had little new personal income to spend on movies. What they had saved they chose to spend on housing and children, making up for what they had missed during the Great Depression and the Second World War.”<sup>177</sup>*

Gegen Ende der 1950er Jahre bahnte sich der Niedergang oder vielmehr eine Modifikation des Studiosystems an, und ein neues System begann sich zu entwickeln, das Package-Unit-System.

---

<sup>174</sup> Vgl. Gomery, „Shared Pleasures“, 1992, S. 83, 85-89.

<sup>175</sup> Vgl. Gomery, „The Hollywood Studio System“, 2005, S. 198.

<sup>176</sup> Vgl. „Filme der 50er“, hrsg. v. Jürgen Müller, 2005, S. 11.

<sup>177</sup> Gomery, „Shared Pleasures“, 1992, S. 87.

#### 4.2.2 Das Package-Unit-System

In der Zeit, in der das Studiosystem in der Filmindustrie vorherrschte, waren „[...] Produzenten, Regisseure, Schauspieler und technisches Personal durch Dauerverträge an ein Studio gebunden.“<sup>178</sup> Die Studios, besonders die Major Studios, nahmen, wie bereits erwähnt, eine Vormachtstellung in der Filmindustrie ein.

*„Filmhistoriker sprechen im Zuge dieses monopolistischen, respektive oligopolistische Status der Hollywoodstudios von ‘vertikaler Integration’, wogegen die heutige medienübergreifende Diversifikation der Majors vielleicht besser als ‘horizontale Integration’ zu beschreiben ist, wobei es allerdings auch hier zu einer zunehmenden Revertikalisierung kommt.“<sup>179</sup>*

Das neue Produktionssystem, das sich Ende der 1950er Jahre durchsetzte, bildete das Package-Unit-System. Hierbei stand nicht mehr das Filmstudio im Vordergrund, das die Filmprojekte durchführte, vielmehr formierten sich VertreterInnen der verschiedenen Berufsgruppen für ein Filmprojekt. Dabei verkörperten, laut Blanchet<sup>180</sup>, individuelle ProduzentInnen und Produktionsfirmen, sozusagen die „Packager“ und Supervisor. Das Studio fungierte als Financier, meist Financier-Distributor, Film-Käufer, Distributor und Produktionsstätte. Eine zweite übergeordnete Produktionsfirma oder ein Sales Agent konnte als Producer-Financier, Filmkäufer, Produzent, sowie als „Vermittler von international fraktionierten Distributionsverträgen“<sup>181</sup> dienen. Durch KünstlerInnen-Agenturen, wie der Creative Artists Agency (CAA), dem International Creative Management (ICM) oder der William Morris Agency (WMA), sowie durch Unions, den Gewerkschaften wie Writers Guild of America (WGA), Directors Guild of America (DGA) oder die Screen Actors Guild (SAG), die ihre Mitglieder nach Berufsgruppen vertraten, wurden die geeigneten SchauspielerInnen, AutorInnen, und RegisseurInnen für ein bestimmtes

---

<sup>178</sup> Blanchet, 2000, S. 75.

<sup>179</sup> Blanchet, 2000, S. 75.

<sup>180</sup> Vgl. Blanchet, 2000, S. 75-76.

<sup>181</sup> Blanchet, 2000, S. 75.

Filmprojekt gefunden und engagiert. Die metierspezifischen Unions bildeten die Subunions, die sich zur International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE) zusammenschlossen, und die TechnikerInnen in den Bereichen Kamera, Ton, Licht, Make-up, Kostüme, Design, Effekte, etc. repräsentierten. So wurde auch für das technische Personal in einem Film gesorgt. Des Weiteren bewerkstelligten es die ProduzentInnen und Produktionsfirmen mitunter sogar, ausländische Distributoren/Financiers und außenstehende Investoren, wie Banken, Privatpersonen und verschiedene Unternehmen, zu organisieren. Um die Fertigstellung eines Films außer Zweifel zu stellen, bot sich die Option auf eine Versicherung, die Completion Bond Insurance, zurückzugreifen, *„die gegen eine Prämienzahlung und das Recht, im Extremfall die gesamte Produktion zu übernehmen, bei Budgetüberschreitungen die notwendige Fertigstellung eines Films garantieren.“*<sup>182</sup>

Die großen Studios lösten sich indessen, Scott<sup>183</sup> zufolge, durchaus nicht auf, doch kleinere und mittelgroße Unternehmen leiteten von dieser Zeit an das neue Produktionssystem und formierten sich zu einem flexiblen Produktionsnetzwerk. In dieser Phase assoziierten sich unabhängige ProduzentInnen, respektive Produktionsfirmen mit den Major Studios, wenn auch in abgeänderter Form. Die Majors sicherten den unabhängigen, produzierenden RegisseurInnen weltweite Distribution ihrer Filme und erhielten dafür einen nicht unbeachtlichen Anteil am Profit. Das Filmwesen in Hollywood der 1950er und 1960er Jahre verfügte zwar über gewisse Freiheiten, befand sich allerdings in einer Situation der Dependenz von einem weltweiten Publikum.

*“This kind of deal making had become the norm between the major studios and independent producers. [...] However, deal making pressured independent directors such as Billy Wilder and John Huston into organizing commercially sure scripts and stars for their films of the 1950s. Since they produced only one picture at a time on borrowed money, each film had to be*

---

<sup>182</sup> Blanchet, 2000, S. 76.

<sup>183</sup> Vgl. Scott, 2005, S. 5.



*a well-known literary property that could be made into a successful motion picture.”<sup>184</sup>*

Die Stars befürworteten den Wechsel zum Package-Unit-System, denn sie konnten, von unabhängigen KünstlerInnen-Agenturen betreut, selbstständiger agieren und durch Profitpartizipationen TeilhaberInnen ihrer Filme werden sowie eigene Gesellschaften konstituieren, um somit ihre Steuersätze zu senken.

#### **4.2.3 Das Starsystem**

Zwischen 1910 und 1920 entstand das Starsystem, das für “Some Like It Hot“ vor allem von Bedeutung ist, da Marilyn Monroe, die das Starwesen um eine Entwicklungsphase erweiterte, darin mitwirkte. In sämtlichen Abhandlungen über die Heranbildung des Starsystems stand ein Ereignis besonders im Vordergrund und wurde als die Geburt des Stars gefeiert, das FilmschauspielerInnen aus ihrer Anonymität holte und sie zu berühmten Persönlichkeiten werden ließ.

*“[S. 9] The key event in this history is usually taken to be Carl Laemmle’s action of planting a story in the St Louis Post-Despatch to the effect that Florence Lawrence, up to then known as the ‘Biograph Girl’, had been killed by a trolley car in St Louis, and following it a day later with an advertisement in the trade press denouncing the story as a vicious lie. This event was the first occasion that a film actor’s[...] name be- [S. 10] came known to the public.”<sup>185</sup>*

Diese Aktion Carl Laemmles war sicherlich von großer Bedeutung, doch die Entstehung des Stars kann nicht ausschließlich auf einen Vorfall zurückgeführt werden. Die Entwicklung des Starwesens verlief prozessartig. Carl Laemmle wusste zweifellos schon früh, sich selbst und seine SchauspielerInnen in Szene zu setzen, um ein Publikum zufrieden zu stellen, das die Namen der FilmdarstellerInnen erfahren wollte. Es erfolgte allerdings keine vollständige Innovation in diesem Bereich, da eine Startradition bereits in der Theater- und Musikwelt existierte.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Gazetas, 2000, S. 175.

<sup>185</sup> Dyer, 1998, S. 9-10.

<sup>186</sup> Vgl. Dyer, 1998, S. 11.

Das Star System ist und war ein System, das Stars kreierte und die unterschiedlichsten FilmschauspielerInnen in Stars verwandelte, indem es Hintergrundberichte zu jedem/r von ihnen schuf und somit ihr On- und Off-Screen-Image festlegte. Das On-Screen-Image regelte die Auswahl, sowie die Konsolidation auf determinierte Filmrollen und ihren Charakterzügen. Dabei musste nach Stereotypen vorgegangen werden, denn die Filmfiguren durften nicht zu komplex angelegt sein, um dem Star einige anhaltende Eigenschaften zusprechen zu können und somit den Wiedererkennungswert zu erhöhen. Das Off-Screen-Image zeigte den Star „privat“, doch gleichermaßen in seinem Privatleben normierte das Starsystem für jeden Star gewisse Charakterzüge, Gewohnheiten, seine Hobbys, seinen Lebensstil, seine Kleidung, und so fort. Stars spielten somit nicht nur im Film ihre Rolle, sondern genauso außerhalb des Drehortes. Sie hatten demnach wenig Möglichkeit sie selbst zu sein und verlernten es mitunter sogar, da ein neues Image das Selbst überdeckte. Das ist und war für viele Stars ein großes Problem und für Marilyn Monroe ein außerordentliches.

Weitere Bestandteile des Starsystems bildeten die Kleidung, Accessoires, Behausungen und weitere Äußerlichkeiten der Stars. Schönheit und Luxus stellten dabei zwei bedeutende Schlagworte dar. Den Star mussten Besonderheiten umgeben, die andere Menschen nicht besaßen, wie Swimming Pools, schnelle Autos und schöne, imposante, extravagante Häuser. Beliebte Sportarten waren Schwimmen (in ihren Pools), Tennis (auf ihren Tennisanlagen), Golf und Pferdesport, wobei Marilyn Monroe, Spoto<sup>187</sup> zufolge, häufig mit Gewichten trainierte. Outdoor-Aktivitäten wurden dennoch bevorzugt. Diese Fixierung auf das oberflächliche Erscheinungsbild der Stars veränderte sich bis heute nicht und dehnte sich, auch damals schon, auf die Musikindustrie aus. Marilyn Monroe repräsentierte genauso in diesen Angelegenheiten den perfekten Star, vor allem was ihre Kleidung anbelangte, die Auktionshäuser heute noch zu exorbitanten Preisen verkaufen. Kleidung bildete ein essenzielles Element des Starwesens. Der Star definierte sich häufig sogar über seine Kleidung, wie Marilyn Monroe. Ihre

---

<sup>187</sup> Vgl. Spoto, 1997, S. 88.

Person verkörperte und verkörpert immer noch Sex-Appeal. Ihre figurbewussten Kleider kreierten und festigten dieses Image. In den 1920er Jahren soll ebenso eine Atmosphäre der Freizügigkeit in der Filmindustrie Hollywoods vorgeherrscht haben. Dazu passte ferner, dass Marilyn Monroes großes Vorbild Jean Harlow war. Es gab viele moralische KritikerInnen, die gegen die Filmindustrie und vor allem gegen ihre Stars vorgingen. Diese meinten, dass Stars zuviel Geld verdienten und sich nur somit ein extravagantes, zügelloses Leben mit Ausschweifungen leisten konnten.

*“Idols of the silver screen, both male and female, became the exemplars of successful diet and exercise programs. Their trials and tribulations with the ‘battle of the bulge’ received regular coverage in fan magazines and other press outlets, as did their fabulous lifestyles, which featured elegant and expensive homes, cars, clothing, and hobbies.”*<sup>188</sup>

Stars waren künstliche Figuren, die die Verpflichtung hatten ein öffentliches Image zu leben, in dem sie nicht sie selbst sein konnten, denn die Fans verehrten eben dieses künstliche Dasein in einer Scheinwelt, die anmuten ließ Realität zu werden.

Eine besondere Stellung nehmen und nahmen die Fans im Starwesen ein, denn ohne Fans kann es keine Stars geben. Stars wie Marilyn Monroe, lebten von der Bewunderung und Anerkennung ihrer Fans. Das wussten sie und standen deshalb oft unter größerem Druck. Sie mussten einer Masse von Menschen gefallen und neue Wege finden, ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Finler meinte dazu:

*“News and gossip about the stars and their personal lives was eagerly devoured by fans all over the world. The actors and actresses were closely identified with the characters they played on the screen, and star worship sometimes reached mythic proportions, as reflected in the public’s response to the early death of Rudolph Valentino in 1926.”*<sup>189</sup>

Der Tod von Marilyn Monroe ist für manche Fans noch heute ein Schock und es gibt immer noch, fast 50 Jahre nach ihrem Tod, zahlreiche Fangruppierungen, die auch im Internet vertreten sind. Fast alle Menschen, vor allem im europäischen

---

<sup>188</sup> Addison, 2003, S. 69.

<sup>189</sup> Finler, 2003, S. 14.

und US-amerikanischen Raum, haben zumindest schon von Marilyn Monroe gehört und/oder sie gesehen, was hauptsächlich den Vermarktungsstrategien der Filmindustrie in Hollywood zuzuschreiben ist. Publicity war im Filmwesen immer schon ein wesentlicher Faktor, was die Vermarktung der Filme und ihrer Stars betraf. Dazu wurden unter anderem folgende Mittel eingesetzt: Werbeplakate, die in ihrer Form und ihrem Aussehen eine Entwicklung durchmachten; damit stand gleichermaßen die Fotografie, sowie Kleidung und das Aussehen der Stars, im Vordergrund; die Veröffentlichung von Informationen um das Leben der Stars, wie Skandale oder andere Bekanntgaben aus ihrem Privatleben, die zur Erhaltung des Filmstarmythos beitrugen, in Fanmagazinen, Zeitungen, Zeitschriften, und so fort; Radio- und Fernsehauftritte in den unterschiedlichsten Sendungen; Merchandising-Produkte zu Filmen und Stars, die im Laufe der Zeit eingeführt wurden; und andere mehr.<sup>190</sup>

Die Stars der 1910er und 1920er Jahre (aber auch in den darauf folgenden Jahren sollte sich nicht viel daran ändern) dienten einem bestimmten Zweck:

*“Stars of this period functioned in at least four ways: (1) as the ‘truth’ of films (the public sought information about star identities); (2) as ideal figures; (3) as living proof that the fantasy lifestyles of onscreen characters could exist in the real world; and (4) as examples of success for those who wanted to become stars themselves.*

*After the establishment of the star system, stars became the principal focus of the film-viewing experience.”<sup>191</sup>*

Eine der Hauptintentionen der Studios, in Bezug auf die Stars respektive das Starsystem, war die maximale Auslastung des Systems mit dem Ziel den Profit zu erhöhen und somit finanzielle und wirtschaftliche Gewinne zu erlangen. Dies führte unter anderem zu Machtkämpfen zwischen Stars und Studios, die besonders bei Marilyn Monroe starke Ausmaße annahmen. In ihrem Fall und bei vielen weiteren FilmschauspielerInnen ebenso, ging es hauptsächlich um künstlerische Freiheiten und um finanzielle Gerechtigkeit. Des Weiteren behinderten sich in den 1920er Jahren das Star- und das Studiosystem gegenseitig.

---

<sup>190</sup> Vgl. Finler, 2003, S. 19-21.

<sup>191</sup> Addison, 2003, S. 74.

Viele Menschen interessierten sich für die exzessive Lebensweise der Stars und ihre Ausschreitungen, was die Einnahmen hätte erhöhen können und somit auch im Sinne der Studios war, doch die Studios standen unter dem Druck verschiedener, vor allem religiöser und moralischer Vereinigungen, dem Einhalt zu gebieten. Diese Gruppierungen forderten mehr Moral für die Filmindustrie, weshalb die Studios Moralklauseln in die Verträge ihrer Stars einfügten, was sich als nicht sonderlich effektiv erwies.

Die meisten DarstellerInnen wurden von KünstlerInnenagenturen vertreten. Ihre Praktiken beschrieben Bordwell, Staiger und Thompson in ihrem Buch “The Classical Hollywood Cinema“:

*“Agents, particularly the firms of Myron Selznick and the William Morris Agency, functioned not only as go-betweens in setting up contracts but also as personal representatives, managing a client’s total career. By the late 1930s, with clients working throughout the entertainment fields, some agencies occasionally ‘block-booked’ their talent. They also ‘packaged’ shows by providing a complete set of entertainers for a producer (often in radio). These activities started moving the agency from functioning as a support firm into producing activities as well.”*<sup>192</sup>

In “Some Like It Hot“ wurde die William Morris Agency namentlich als KünstlerInnenvermittlungsagentur erwähnt und Marilyn Monroe selbst hatte dort im Laufe ihrer Karriere einen nicht besonders vorteilhaften Vertrag. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten vertrat Lew Wasserman, der die MCA konstituierte, Billy Wilder, Marilyn Monroe und Tony Curtis.

Des Weiteren müssen bei der Darstellung des Starsystems die unterschiedlichsten Blickpunkte bedacht werden. Das folgende Phänomen führte Addison an, bei dem der Konnex zwischen Film (genau wie anderen Massenmedien) und der vorherrschenden Körperkultur einer Zeit im Vordergrund stand.<sup>193</sup> Dabei handelte es sich um die Filmindustrie und ihre Filme, die bestimmte Körperideale, im 20. Jahrhundert vorwiegend der Schlankheitskult, aufnahmen, förderten und einem breiten Publikum darbrachten. Addison stellte

---

<sup>192</sup> Bordwell/Staiger/Thompson, 1994, S. 323.

<sup>193</sup> Vgl. Addison, 2003, S. 1-6, 37-39, 48.

fest, dass die Tendenz der Darstellung, vor allem in auf Gewinn orientierten und eine breite Masse ansprechenden Filmen, dahin ging, dass Frauen vor allem schlank mit möglichst großem Busen und Männer athletisch, muskulös und durchtrainiert gezeigt werden sollten. In den meisten Filmen präsentierten sich die ProtagonistInnen tatsächlich nicht übermäßig korpulent und wenn, dann spielten sie hauptsächlich komische Charaktere. Dem Großteil der ZuseherInnen fiel es einfacher Gewicht zuzunehmen als schlanker zu werden, weshalb die Tendenz dahin ging, dass etwas für den Körper getan werden musste, um so auszusehen wie die Stars auf der Leinwand. Diese standen häufig unter enormem Druck was die „Perfektion“ ihres Körpers betraf, denn ihr Beruf brachte es mit sich, dass eine Masse von Menschen sie betrachtete. Diesem Druck waren vermutlich desgleichen viele SchauspielerInnen des Films *“Some Like It Hot“* ausgesetzt, wobei Marilyn Monroe in der Tat auf die kleinsten Details ihres gesamten Körpers achtete und daran bis zur Vollkommenheit arbeitete, weshalb es erst zur Kunstperson Marilyn Monroe kommen konnte. Die Parodie der 1920er Jahre des Films *“Some Like It Hot“* funktionierte vor allem durch Marilyn Monroe, die möglicherweise auf Jean Harlow anspielte. Jean Harlow verkörperte ebenso im realen Leben Marilyn Monroes größtes Vorbild, wie durchaus zu erkennen war. In den 1920er Jahren spielten Sexualität und Freizügigkeit in Filmen eine signifikante Rolle, wie unter anderem folgendes Zitat zeigt: *“Directors such as Cecil B. DeMille, Erich von Stroheim and Ernst Lubitsch were also headlined by Paramount as they made social satires on the open sexuality in the Jazz Age.”*<sup>194</sup>

Addison wies in ihrem Buch vor allem auf die Nachkriegszeit des Ersten Weltkrieges als Wegbereiter des Star- und Körperkultes hin. Eine Welle der Diäten und Gewichtskontrolle setzte im Besonderen bei Menschen weißer Hautfarbe ein, die in urbanen Gebieten wohnten und sozial der Mittelklasse angehörten. Des Weiteren förderte eventuell zusätzlich die Great Depression in den frühen 1930er Jahren ein verstärktes, zunehmendes Interesse an Gewichtsreduktion. Die Menschen durchlebten eine diffizile Phase, weshalb es wohl aufgrund der finanziellen und wirtschaftlichen Not keine beträchtliche

---

<sup>194</sup> Gazetas, 2000, S. 80.

Anstrengung kostete Gewicht zu verlieren. Die Filmindustrie in Hollywood stellte ein außerordentlich geeignetes Medium dar, dies zu bewerben, da jedes Jahr mehrere hundert Filme produziert wurden und viele Millionen Menschen die Kinos und Filmpaläste besuchten. Addison fügte hinzu, dass sich dieser Schlankheitswahn nicht vorrangig in den Filmen selbst manifestierte, sondern hauptsächlich in anderen Tätigkeitsgebieten, wie in der Werbung für Filme, die meist in den Fanmagazinen gezeigt wurde oder in der Star-Person und der damit verbundenen Publicity, vorkamen. Der Star musste somit seinen Körper perfekt in Form halten. Weiters gab es in den Star-Verträgen Klauseln, die eine Gewichtszunahme des Stars verboten. Die Filmkamera ließ die DarstellerInnen um einiges korpulenter erscheinen als sie in Wirklichkeit waren, weshalb die Stars noch weniger Gewicht hatten als es in ihren Filmen erschien. Desgleichen achtete, gemäß Spoto, Marilyn Monroe, besonders auf ihr Gewicht, wobei es bei ihr diesbezüglich zu größeren Schwankungen kam, denn sie aß gerne, trank oftmals Alkohol und nahm viele Schlaftabletten, was zu Gewichtszunahme führen konnte. Sie benutzte eine äußerst gefährliche Methode abzunehmen. Um schnell Gewicht zu verlieren, wendete sie oftmals Darmspülungen an, die mit einem Einlauf vergleichbar sind. Dabei wird dem Körper Wasser entzogen. Die radikale Schlankheitskur in Form von Darmspülungen behielt sie für den Rest ihres Lebens bei.<sup>195</sup> Die Erscheinung von Marilyn Monroe in "Some Like It Hot" wurde von einigen Menschen als übergewichtig oder korpulent bezeichnet und musste mit ihrer Schwangerschaft gerechtfertigt werden, ein alarmierendes Zeichen für eine Gesellschaft. Vor der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert war Übergewicht mit einer durchaus positiven Konnotation behaftet. Möglicherweise brachten Industrialisierung, Mechanisierung und Massenproduktion neue Ästhetiken mit sich, mit denen Geschwindigkeit, Energie und Bewegung assoziiert wurden, weshalb KünstlerInnen die Verpflichtung hatten genau das auszustrahlen. Addison verwies auch auf einige Theorien von Schwartz und Stearns, aus denen hervorging, dass der Wunsch nach Gewichtsverlust eine Kompensation zur Überproduktion und zum verstärkten

---

<sup>195</sup> Vgl. Spoto, 1993, S. 233-234.

Konsumverhalten darstellten könnte. Die Diätkampagnen nahmen in den 1920er Jahren verstärkt zu und stiegen nach dem Zweiten Weltkrieg exorbitant.

Zeitgleich wurden in den 1920er Jahren auf der Leinwand die sogenannten „Bathing Beautys“<sup>196</sup> immer beliebter, die sich bereits 1911 als Filmcharakter etablierten. Baden bot eine Möglichkeit zu sehen, gesehen zu werden und sich zu präsentieren. Auf der Leinwand waren badende Frauen und athletische Männer die neuen Ideale, um ihre Körper darzustellen. Damit verbunden war auch eine neue Mode der Badeanzüge, die mehr Freizügigkeit als bisher erlaubte:

*“The popularity of more daring bathing suits may have been precipitated by the actions of a few bold girls who bared their knees, but clearly the public was receptive to this new exposure of flesh. First, an increased awareness of sexuality after World War I helped add a dimension of sexual display to public bathing. [...] Furthermore, in this time of greater women’s liberation, women may have found lighter, more revealing suits a convenient way to thwart the guidelines of conventional society.”*<sup>197</sup>

In „Some Like It Hot“ kommen ebenfalls Bathing Beautys vor, denn der Film spielte Ende der 1920er Jahre. Die freizügige Mode ist an dieser Stelle des Films allerdings nicht zu erkennen und bleibt ausschließlich Marilyn Monroe vorbehalten, selbst wenn ihr Badeanzug genauso wenig gewagt ist.

Im Anschluss an die Darstellung der unterschiedlichen Systeme innerhalb der US-amerikanischen Filmindustrie, vornehmlich Hollywoods, und seiner Erscheinungen sowie ihrer Verbindung zum Film „Some Like It Hot“, werden in der Folge die Zensurbedingungen innerhalb dieser Systeme konturiert.

#### **4.2.4 Die Zensur in der Filmindustrie Hollywoods, hauptsächlich in Bezug auf „Some Like It Hot“**

Durch eine Vielzahl von „unmoralischen“ Filmen, die Szenen mit Gewalt und Sex beinhalteten sowie durch das Umfeld, in dem sie gezeigt wurden und in weiterer Folge durch Publikwerden einer Reihe von Skandalen um Hollywoodstars

---

<sup>196</sup> Vgl. Addison, 2003, S. 108-112.

<sup>197</sup> Addison, 2003, S. 108.



beziehungsweise –funktionäre, kam es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Protesten und Boykottaufrufen kirchlicher Interessensgruppierungen. Erst als der Staat eingreifen wollte, waren die Studios bereit Will Hays, den ehemaligen Postminister und Wahlkampfmanager des republikanischen Präsidenten Warren G. Harding, einzustellen. Er bildete den ersten Präsidenten der MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association), die später in MPAA (Motion Picture Association of America) umbenannt wurde und sich um die Zensur und Distributionsbedrohungen der heimischen und auswärtigen Regierungen kümmern sollte.<sup>198</sup> Hays stellte eine Sammlung von Bestimmungen zusammen, an die sich die FilmproduzentInnen halten mussten. Diese Palette an Grundsätzen existierte in früher Form bereits 1927 und entwickelte sich 1930 zu einer formellen Auflistung, die Production Code oder Hays Code genannt wurde. Der Production Code verfehlte allerdings seine Wirkung, denn die Filmemacher hielten sich nicht an seine Regelungen, weshalb 1934 die Legion of Decency, die von katholischen Bischöfen organisiert wurde, gemeinsam mit protestantischen und jüdischen Interessensgruppen zum nationalen Boykott aufrief und Will Hays gezwungen war die Production Code Administration (PCA) einzuführen. Die PCA wurde vom katholischen Joseph I. Breen geleitet, der bis zu seinem Ruhestand im Jahr 1954 viele FilmproduzentInnen verärgerte.

*„[S. 125:] Jeder Film der Studios wird fortan beginnend mit der ersten Scriptvorlage von der PCA nach den Richtlinien des Production Codes geprüft und gelangt nur nach Erhalt eines von Breen unterzeichneten Zertifikats, dem sogenannten Code oder PCA Seal [S. 126:] in die Kinos.“<sup>199</sup>*

Aus diesem Grund wurde während Breens Tätigkeiten die PCA oftmals Breen office genannt. Die Majors waren noch bis 1966 an den Production Code gebunden, der jedoch in den 1950er Jahren an Nonchalance zunahm und 1968 vom Rating-System abgelöst wurde. United Artists schafften es in den 1950er Jahren sogar den Code Seal zu umgehen, indem sie über Subdistributoren ihre Filme vertrieben, was später auch andere Studios versuchten.

---

<sup>198</sup> Vgl. Gomery, „The Hollywood Studio System“, 2005, S. 175 sowie Schatz, „The Genius of the System“, 1987, S. 167, u. a.

<sup>199</sup> Blanchet, 2000, S. 125-126.

Der Film "Some Like It Hot" brachte viele Kritikpunkte hervor:

*"[...] Kansas banned the film throughout the state after United Artists refused to cut the love scene on the yacht. (IMDB reports an additional objection that cross-dressing was 'too disturbing for Kansans.' And yet the costumes were so intelligently designed.) The same scene caused the Memphis censorship board, one of the most authoritarian in the country, to restrict the film as 'adult entertainment.' Elsewhere, just before its release, the Very Reverend Monsignor Thomas F. Little, the Catholic Legion of Decency's executive secretary, wrote a testy letter stating that Some Like It Hot was 'morally objectionable' because of 'gross suggestiveness in costuming, dialogue, and situations.... this film has given the Legion the greatest cause for concern in its evaluation of Code Seal pictures. The subject of 'transvestitism' naturally leads to complications; in this film there seemed to us to be clear influences of homosexuality and lesbianism. The dialogue was not only 'double entendre' but outright smut."*<sup>200</sup>

Sex blieb zwar im Kino der 1950er Jahre weiterhin ein problematisches Tabuthema, doch die Dialoge wurden anzüglicher und die Andeutungen eindeutiger. Billy Wilder gelang es sogar auf Homosexualität anzuspielen. Mit Aufsehen erregenden Sujets wie diesen, versuchten die Filmemacher den Filmkonsum zu steigern und die Kinobesuche zu sichern, die im Gegensatz zum noch biedereren Fernsehen, eventuell eine Abwechslung darstellten.<sup>201</sup> Zur Zensur meinte Wilder, dass sich die Filmschaffenden in den 1950er Jahren etwas ausdenken mussten, um sie zu überlisten und sich über sie lustig zu machen.<sup>202</sup>

Die Zensur erschwerte die Produktions-, Distributions-, sowie Exhibitionsbedingungen und war, wie Billy Wilder durchklingen ließ, eine Herausforderung für alle am Film beteiligten. Im nächsten Unterkapitel werden die Produktions- und Distributionsfirmen des Films "Some Like It Hot" näher beschrieben. Als Distributionsfirma ist das Studio United Artists und als

---

<sup>200</sup> [http://www.dvdjournal.com/reviews/s/somelikeithot\\_ce.shtml](http://www.dvdjournal.com/reviews/s/somelikeithot_ce.shtml).

<sup>201</sup> Vgl. „Filme der 50er“, hrsg. v. Jürgen Müller, 2005, S. 15.

<sup>202</sup> Vgl. Karasek, 2006, S. 406-407.

Produktionsfirmen die Unternehmen Ashton Productions und The Mirisch Corporation angeführt.

## **4.3 Die Produktions- und Distributionsunternehmen des Films**

### **“Some Like It Hot“**

#### **4.3.1 Das Studio United Artists (UA) als Minor Studio in Gegenbewegung zum vorherrschenden Studiosystem**



203

Über den Gründungstag des Studios, manchmal sogar über das -jahr, sind sich die Quellen uneinig. Nach Gomery<sup>204</sup> konstituierten sich die United Artists am 15. Jänner 1919. Die Gründungsmitglieder, Mary Pickford, Charles Chaplin, D. W. Griffith und Douglas Fairbanks, wollten sich vom vorherrschenden Studio System befreien und sich selbstständig machen mit der Intention, Filme, die von Stars gemacht wurden, zu produzieren. FilmkünstlerInnen genossen somit erstmalig uneingeschränkte Autonomie über ihre Filme und dabei über den gesamten Distributions- und Präsentationsapparat, einschließlich der Promotion, Werbung und Publicity. Somit entwickelten sich United Artists zum Fluchtpunkt von unabhängigen ProduzentInnen, die dem strengen System der Studios entkommen wollten. Die United Artists boten allerdings kein kontinuierliches Output an Filmen, obwohl TheaterbesitzerInnen nie genug Chaplin-, Pickford-, Fairbanks- oder Griffith-Filme akquirieren konnten. Die Produktion von Filmen und die Leitung eines Studios erwies sich als hartes Geschäft, weshalb laut Finler<sup>205</sup>, D.

---

<sup>203</sup> Gründungsfoto der United Artists:

[http://www.kabeleins.de/film\\_dvd/110\\_jahre\\_film/1910\\_1919/artikel/07502/](http://www.kabeleins.de/film_dvd/110_jahre_film/1910_1919/artikel/07502/).

<sup>204</sup> Vgl. Gomery, “The Hollywood Studio System”, 2005, S. 61-63, 166-167.

<sup>205</sup> Vgl. Finler, 2003, S. 56.

W. Griffith United Artists verließ und die restlichen Gründungsmitglieder 1924 Joseph Schenck, den Bruder Nick (Nicholas) Schenks, der Leiter von Loew's Inc. und ihrer Tochterfirma MGM mit Mayer als Vize-Präsidenten war, engagierten. Joe Schenck garantierte eine vielversprechende Führungskraft zu sein und bot der United Artists zusätzlich den Vorteil, dass Nick Schenck bei Problemen sozusagen ihre Versicherung war, denn die beiden Brüder halfen und unterstützten sich. Weiters hatte Joe Schenck durch seinen Bruder Zutritt zu den Filmtheatern von Loew's. Additional dazu brachte Joe Schenck seine Frau, Norma Talmadge, die sich damals als lukrativer erwies als Mary Pickford selbst, mit ins Unternehmen und stellte seinen Schwager, Buster Keaton, Gloria Swanson sowie den Produzenten Sam Goldwyn ein. Er investierte in United Artists, forderte dafür aber auch eine Gewinnbeteiligung am Studio. Um 1930 wurde Joseph Schenk allerdings klar, dass für United Artists keine Unternehmensstrategie gefunden werden konnte, da zu viele Personen ihren Gestaltungsdrang und ihre Ideen durchsetzen wollten. Es war immer noch ein Distributionsunternehmen, doch hauptsächlich von unabhängigen ProduzentInnen dominiert.

Für diese unabhängigen ProduzentInnen herrschten drei ausschlaggebende Bereiche vor, die sie weiterhin von den Majors abhängig machten. Nicht viele von ihnen hatten eigene Produktionseinrichtungen, weshalb sie die Studioräumlichkeiten von den Majors mieteten. Außerdem borgten sie sich Toppersonal von Major Studios aus, vor allem Stars, RegisseurInnen, DrehbuchautorInnen, KomponistInnen und Kameraleute. Am stärksten war ihre fortlaufende Abhängigkeit jedoch an den hochwertigen Filmtheatern der Majors zu erkennen, durch die die Unabhängigen erst ihre Filme zeigen konnten. Umgekehrt befanden sich auch die Major Studios aus den eben erwähnten Gründen in einer Situation der Interdependenz United Artists gegenüber.<sup>206</sup> Für die Majors bot sich durch die unabhängigen ProduzentInnen der United Artists die Möglichkeit ihr Studiopersonal zwischen den diversen Filmprojekten zusätzlich zu beschäftigen und einzusetzen. Sie sahen ergo diese Filme als Produktionsquelle

---

<sup>206</sup> Vgl. Schatz, "The Genius of the System", 1996, S. 176.

für ihre größeren und profitableren Theater an, denn ein Drittel der Einnahmen für jeden Film, der in ihren Filmhäusern vorgeführt wurde, galt als Vertriebsgebühr und fiel den Majors zu, weshalb erfolgreiche United Artists-Filme eine wichtige Einnahmequelle für die Majors darstellten. Die Produktion von qualitätvollen Filmen und somit die Nachfrage für Produkte von United Artists nahmen zu.<sup>207</sup>

Joe Schenck leistete häufig finanzielle Hilfestellung, doch die Karrieren der GründerInnen des Studios konnte er nicht retten. Ebenso wenig gelang es ihm die Barrieren zwischen ihnen zu überbrücken. Schenck beschloss zu Beginn des Jahres 1933 das Unternehmen zu verlassen und konstituierte gemeinsam mit Darryl F. Zanuck, dem ehemaligen Produktionschef von Warner Bros., die Twentieth Century Pictures, die 1935 mit den Fox Films fusionierte. Die Nachfolger Joseph Schencks hatten es nicht leicht. Viele angesehene Produzenten, wie Walter Wanger, Alexander Korda und David O. Selznick, wendeten sich vom Studio ab, genau wie Samuel Goldwyn, der 1941 zu RKO wechselte. In den 1940er Jahren machte United Artists Verluste und spielte im Studiosystem eine geringere Rolle. Sogar in der profitablen Nachkriegszeit verbesserte sich die Situation des Unternehmens nicht, weshalb seine GründerInnen 1951 einem Verkauf an ein Syndikat, geleitet von zwei New Yorker Anwälten, Arthur Krim und Robert Benjamin, zustimmten. Das neue Firmenmodell verlangte es, mehr auf die Wünsche der Kunden, also der KinobesucherInnen, einzugehen und somit das Studio zu beleben, was bis Ende der 1960er Jahre funktionierte, also bis zu dem Zeitpunkt, als sie beschlossen, mit einem Konglomerat zu fusionieren.<sup>208</sup> Zehn Jahre lang hatten sie Erfolg, doch nach der Fusionierung ging es bergab. Charles Chaplin wurde 1955 und Mary Pickford 1956 ausbezahlt und das Unternehmen ging 1957 an die Börse.<sup>209</sup> Die Geschäfte von MGM ließen in den 1960er Jahren nach, und Anfang der 1980er Jahre fusionierte MGM unter Kirk Kerkorian mit United Artists. Es folgten mehrere Käufe und Verkäufe, an denen Kirk Kerkorian weiterhin des Öfteren beteiligt war. Der Film "Some Like It Hot" wurde durch United Artists vertrieben, das, wie eben dargestellt, unabhängigen ProduzentInnen

---

<sup>207</sup> Vgl. Schatz, "The Genius of the System", 1996, S. 177.

<sup>208</sup> Vgl. Gomery, "The Hollywood Studio System", 2005, S. 309-310.

<sup>209</sup> Vgl. Finler, 2003, S. 56.

und Produktionsfirmen die Möglichkeit bot, ihre Filme durch dieses Studio zu distribuieren. Ashton Productions und The Mirisch Corporation waren die Produktionsfirmen, die sich für die Fertigung des Films verantwortlich zeigten.

#### **4.3.2 Die Produktionsfirmen Ashton Productions und The Mirisch Corporation**

Was sind „independent producers“ (unabhängige ProduzentInnen und Produzentenfirmen)? Bordwell, Staiger und Thompson antworten wie folgt auf diese Frage:

*“An independent production firm was a small company with no corporate relationship to a distribution firm. An independent producer might have a contract with a distributor or participate in a distribution alliance, but it neither owned nor was owned by a distributing company. The term also implied a small firm: independents produced only a few films per year. Thus, they did not commit themselves to a full-year supply of product to exhibitors.”<sup>210</sup>*

Die unabhängigen ProduzentInnen und Produktionsfirmen bekamen jedoch die Chance, ihre Filme in unabhängigen Kinos zu spielen und somit mehr Geld zu verdienen als zur Zeit des Studiosystems. Ihre Filme wurden preisgünstiger hergestellt, weshalb sie nicht allzu viel Publikum benötigten, um wenigstens die Kosten dafür einzuspielen. Des Weiteren stellten sie sich als experimentier- und risikofreudiger heraus, brachten somit sogar Tabu-Themen in ihre Filme mit ein und zeigten gesellschaftliche Probleme sowie politische Missstände auf. Die Stellung der RegisseurInnen, denen mehr künstlerische Freiheit zugestanden wurde, gewann an Bedeutung.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Bordwell/Staiger/Thompson, 1994, S. 317.

<sup>211</sup> Vgl. „Filme der 50er“, hrsg. v. Jürgen Müller, 2005, S. 15/17.



212

Die Filmproduktionsfirma The Mirisch Corporation konstituierte sich 1957. Die Eigentümer und Gründer waren Walter Mirisch, sein Bruder Marvin und sein Halbbruder Harold Mirisch<sup>213</sup>, die zuvor bei den Allied Artists die Produktion überwachten, wobei Walter Mirisch bereits 1947 mit dem Film „Fall Guy“ bei den Monogram Pictures mit der Produktion von Filmen begann. Im Gründungsjahr schloss die Mirisch Corporation, die auch unter den Namen Mirisch Pictures Inc. und Mirisch Production Company bekannt war, einen Vertrag mit den United Artists ab. *“The company signed a 12-picture deal with United Artists (UA) in 1957, which was extended to 20 films two years later.”*<sup>214</sup> 1963 erwarb United Artists die Mirisch Corporation, doch die Brüder Mirisch arbeiteten weiterhin für das Unternehmen und mieteten Räumlichkeiten im Samuel Goldwyn Studio. In weiterer Folge stiegen sie in die Fernsehbranche ein. Billy Wilder gehörte zu den bedeutendsten RegisseurInnen der Mirisch Corporation: *“Key directors associated with The Mirisch Company during the years included Billy Wilder, John Huston, Blake Edwards and Norman Jewison.”*<sup>215</sup> Mit Billy Wilder produzierten sie neben „Some Like It Hot“, Filme wie „One, Two, Three“, „Irma La Douce“, „The Fortune Cookie“ und „The Apartment“, für Letzteren bekamen sie sogar einen Academy Award (Oscar) in der Kategorie „Bester Film“.

Über die Ashton Productions ist fast nichts bekannt, außer dass es eine Produktionsfirma ist, die 1958 ihren ersten Film, „Man of the West“, in weiterer Folge 1959 „Some Like It Hot“ und 1993 „The Watching“ produzierte.<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Walter Mirisch, unabhängiger Produzent: <http://www.starsbynight.com/demille/1970.html>.

<sup>213</sup> Vgl. <http://www.tcmdb.com/participant/participant.jsp?participantId=132768>.

<sup>214</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Mirisch\\_Corporation](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mirisch_Corporation).

<sup>215</sup> <http://www.tcmdb.com/participant/participant.jsp?participantId=132768>.

<sup>216</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/company/co0047869/> sowie [http://www.inbaseline.com/company.aspx?company\\_id=2021660](http://www.inbaseline.com/company.aspx?company_id=2021660).





## 5 Filmmusikanalyse

In diesem Kapitel meiner Arbeit gehe ich auf sämtliche musikalische Vorkommen, ihren Background und ihre Funktionen ein. Das erste Unterkapitel leitet in die Materie der Filmmusik ein und stellt signifikante Begriffe vor. Des Weiteren beschäftigt es sich mit diversen Jazzelementen, die für „Some Like It Hot“ von Bedeutung sind. Das zweite Unterkapitel stellt die Musikanalyse dar, die in drei Teile geteilt ist, und unterscheidet zunächst grundlegend zwischen On- und Off-Screen-Musik. In der Folge werden Musikzitate und die musikalische Themengestaltung behandelt. Den letzten Teilbereich dieser Arbeit bildet das Fazit, das die Resultate der Analyse präsentiert.

### 5.1 Introduction musikgeschichtlicher Termini und Fakten

Das erste Unterkapitel bezieht sich hauptsächlich auf die Ausführungen von „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“<sup>217</sup> und erläutert Grundprinzipien der Filmmusikgestaltung, vorwiegend auf die Filmindustrie Hollywoods bezogen. Des Weiteren dokumentiert es die Heterogenität der musikalischen Einflüsse auf die Filmmusik. Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Auftreten von Jazzkomponenten diverser Stile in „Some Like It Hot“ und weist auf determinierte Gestaltungsvarianten hin. Besonders relevant erweisen sich dabei Anmerkungen zur Jazzgeschichte der erwähnten Strömungen. Dieses Unterkapitel fundiert seine Äußerungen mit Inspirationen und historischen Fakten aus dem eben schon genannten „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“<sup>218</sup>, sowie dem „Jazzbuch“ von Joachim-Ernst Berendt<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Vgl. „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 797-801/805-806.

<sup>218</sup> Vgl. „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 803-804 sowie „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, Bd. 12, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 908-913/S. 915-918.

<sup>219</sup> Vgl. Berendt, 2001, S. 30-43/S. 248-259.

### 5.1.1 Filmmusik und ihre Applizierung, primär Hollywood betreffend

Musik stellt einen signifikanten Bestandteil eines Filmes dar und wird komponiert, arrangiert, zusammengestellt und/oder improvisiert. In der Filmmusik der Soundära nehmen die Zuständigen des Music und Sound Departments die Musik auf einen Tonstreifen auf, und fügen sie dem Filmmaterial hinzu. Dabei muss die Musik mit dem Bild absolut synchron sein. Es gibt zwei essenzielle Unterscheidungen von Filmmusik. Die eine findet innerhalb des Plots statt und wird somit sowohl vom Filmpublikum als auch von den Filmfiguren wahrgenommen. Die andere Erscheinungsweise der Musik hört nur das Filmpublikum. „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“ nennt diese beiden Vorkommen von Filmmusik wie folgt:

*“[...] music contained within the action (known variously as diegetic, source, on-screen, intrinsic or realistic music), and background music amplifying the mood of the scene and/or explicating dramatic developments and aspects of character (termed extra-diegetic or extrinsic music, or underscoring).”<sup>220</sup>*

In meiner Arbeit präferiere ich die Begriffe On-Screen- und Off-Screen-Musik, da sie weitläufig eingesetzt werden können und sich nicht vorschnell auf eine der zahlreichen Funktionen von Filmmusik festlegen.

Filmmusik wird auf differente Weise eingesetzt und dient diversen Zwecken. Wie bereits im Zitat erwähnt, kann sie determinierte Vorgänge und Handlungsstränge evident darstellen und in den Vordergrund rücken, sowie Entwicklungsprozesse demonstrieren und unterstreichen. Die Musik erklärt, konkretisiert und kommentiert verbale und non-verbale Geschehnisse im Film. Des Weiteren kreiert sie Emotionen oder bekräftigt bereits vorhandene Empfindungen. Im Plot selbst übernimmt sie oftmals die Funktion der Unterhaltung. Die Filmmusik erweist sich als signifikant, um den bereits erwähnten Continuity Style<sup>221</sup> zu unterstützen, den narrativen Moment zu

---

<sup>220</sup> „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 797.

<sup>221</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

untermalen und die unterschwelligen Kommentare deutlich zu machen. Der Komponist und der Regisseur lassen On-Screen und Off-Screen-Musik häufig ineinander verschwimmen.

Filmmusik stellt auch nach wie vor ein wesentliches Element der Hollywood-Maschinerie dar. Jedes Hollywood Major Studio verfügte über einen dauerhaften Sitz des Musikdepartments mit unter Vertrag stehenden Komponisten, Arrangeuren, Orchestratoren und Personen, die für den Musikschnitt verantwortlich waren, sowie ein vor Ort ansässiges Orchester mit musikalischem Leiter. Der enorme Druck, unter dem das Produktionspersonal stand, führte, wie bereits erwähnt, unweigerlich zu Produktionsstandards<sup>222</sup>. Für die Komposition von Filmmusik bedeutete dies eine Stereotype in der Vertonung von Filmen, in der, nach “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”<sup>223</sup>, die Tätigkeit von TonkünstlerInnen mühelos durch andere ersetzt werden konnte. Filme mit niedrigen Herstellungskosten übernahmen oft Musik von vorhergegangenen Produktionen, bis diese Praxis 1944 verboten wurde. Eine Vielzahl an Komponisten in der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts bezog sich auf europäische Musiktraditionen, und es fand eine Einflußnahme durch den Broadway statt. Sie fluktuierten außerdem, wie gewünscht und erforderlich, zwischen den Klängen der Hochromantik und jenen des Symphonischen Jazz.

Die Konventionen der Filmvertonung im “Golden Age“ von Hollywood orientierte sich an einem von Leitmotiven geprägtem Romantizismus mit Fokus auf der Narration. Die Musik ordnete sich meist dem visuellen Faktor und der Dialoggestaltung des Films unter. Romantische opernhafte Tonkunst wurde eingesetzt, genauso wie manche TonkünstlerInnen Bezug auf diverse Musikformen, wie die Fuge oder Passacaglia, nahmen. Darüber hinaus herrschte eine gewisse Präferenz für die Themenvertonung, wobei sich das Hauptthema durch den gesamten Film erstreckt. Die KomponistInnen mussten vielseitig und wandlungsfähig sein. Die Filmmusik in Hollywood machte eine Entwicklung bis

---

<sup>222</sup> Vgl. Kapitel 2.2 (2.2.1) dieser Arbeit.

<sup>223</sup> Vgl. “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 799.

hin zu expressionistischen Dissonanzen und atonaler Musik durch, inspiriert von Werken der Zweiten Wiener Schule.

In den 1950er Jahren begann der Einsatz von 35mm Magnettonbändern, die zunehmende Flexibilität, unter anderem den Musikschnitt betreffend, bedeuteten. Es kam zu einer signifikanten Steigerung der Tonqualität zu dieser Zeit. Zunehmender Konkurrenzkampf mit dem Fernsehen, das Aufkommen neuer Musikstile, das Aufbrechen von Gesellschaftskonventionen und der Niedergang des Studio-Orchesters, verursacht durch einen Streik der instabilen MusikerInnen-Gewerkschaft im Jahre 1958, bewirkten eine Veränderung in der Vertonung von Hollywood-Mainstream-Filmen. Jugendliche ZuseherInnen forcierten eine Dominanz von Jazz, elektronischer Musik, sowie Pop-Musik auf dem Markt. Neben diesen Erscheinungen herrschten weiterhin monumentale Orchesterparts, neben einer Vielzahl neuer musikalischer Formen, vor.

Pop-Musik, im Sinne von populärer Musik einer determinierten Zeit, fand häufig Eingang in Hollywood-Filme und galt als Publikumsmagnet, da der Wiedererkennungseffekt vorhanden war und Assoziationen geknüpft werden konnten. In „Some Like It Hot“ stellt die gesamte On-Screen-Musik, abgesehen von „Runnin’ Wild“, populäre Musikstücke dar, die repräsentativ für die 1920er Jahre waren.<sup>224</sup> In den 1950er Jahren entfaltete sich ein neues musikalisches Phänomen, der Rock’n’Roll, der in „Some Like It Hot“ allerdings nicht vorkommt, da dieser Film die Parodie einer anderen Zeit verkörpert und nur latente Bezüge zur Gegenwart herstellt. Berühmte, populäre Werke der sogenannten „klassischen“ europäischen Musik nahmen ebenso in zahlreichen Filmen eine bedeutende Stellung ein. Ein modifiziertes Zitat eines solchen Werkes fand sich auch in „Some Like It Hot“, „Der Liebestraum, Nr. 3“ von Franz Liszt.

---

<sup>224</sup> Vgl. Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit.

### 5.1.2 Varianten und Hintergründe musikalischer Erscheinungen von Jazzelementen in “Some Like It Hot“

In den 1920er Jahren herrschte ein primäres Phänomen vor, der Jazz, weshalb diese Zeit auch Jazz-Ära (*“The Jazz Age“*<sup>225</sup>) genannt wurde. Die US-amerikanische Jazzbewegung dehnte sich weltweit aus. Die günstigen Voraussetzungen dafür boten reisende Ensembles, die andere Länder mit ihrer Musik vertraut machten, der Export von Musikaufnahmen und die Veröffentlichung von Notenmaterial und Arrangements dieser Musikrichtung. So kam es, dass die diversen Jazzstile weitertradiert wurden und somit auch Menschen anderer Länder Jazz zur Aufführung brachten, rezipierten, Aufnahmen durchführten und über das neuartige Phänomen schrieben. Jazz galt ebenso als Inspiration für Komponisten europäischer Kunstmusik, wie Paul Hindemith oder Ernst Krenek. In dieser Phase der Jazzgeschichte erfüllte der Jazz zwei vorwiegende Funktionen. Es diente der Tanzbegleitung und übermittelte durch diverse Kunstgriffe, wie der Anwendung von Synkopen, Bewegungsfreude. Des Weiteren sollte er auf komödiantische Weise unterhalten. Dabei präsentierten die MusikerInnen eine Life-Performance, die äußerst divergent ausgeführt werden konnten. Der Begriff Jazz deckte bereits in den 1920er Jahren ein breites Feld an musikalischen Möglichkeiten ab. Zu dieser Zeit reproduzierte Paul Whiteman<sup>226</sup> bereits melodiosen Jazz für die Massen und verwandelte Jazz somit in US-amerikanische Pop-Musik. Auch die Filmindustrie nahm die Jazzbewegung wahr und produzierte unter anderem den damals berühmten und beliebten Film “The Jazz Singer“ (mit Al Jolson in der Hauptrolle).

In der frühen Phase des Soundfilms wurde Jazz-Musik fast ausschließlich für On-Screen-Vertonungen eingesetzt. Es kam zu Starauftritten von prominenten JazzkünstlerInnen. Mit der Extensität der Musicalproduktion und der Konstatierung, dass berühmte Jazz-Persönlichkeiten für einen Anstieg des Profits sorgten, engagierten FilmproduzentInnen in den 1930er Jahren vermehrt Jazz-

---

<sup>225</sup> Vgl. “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Bd. 12, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 908.

<sup>226</sup> Vgl. Kapitel 1.4.2 dieser Arbeit.

MusikerInnen diverser Stile für ihre Filme. In den 1940er Jahren wurde vorwiegend der symphonische Jazz favorisiert, der nach "The New Grove Dictionary of Music and Musicians"<sup>227</sup>, das anspruchsvolle urbane Milieu repräsentierte. Zahlreiche Filme, bereits in der Stummfilmära, kreierten die Assoziation des Jazz mit einem zwielichtigen Ambiente. Dieses Phänomen währte bis in die 1950er Jahre und weit darüber hinaus fort. Irrelevant, ob in On- oder Off-Screen-Musik vorherrschend, wurde Jazz somit häufig mit den Folgen des urbanen Verfalls, wie Alkoholismus, Drogenkonsum, Kriminalität und Korruption, in Verbindung gebracht. Exakt diese Darstellung findet sich in "Some Like It Hot". Zu dieser Zeit flossen Jazzcharakteristika in die Off-Screen-Musik ein, hauptsächlich in symphonische Vertonungen mit Jazzimplikationen.

Da es sich in "Some Like It Hot" um einen Ausschnitt des Lebens von JazzmusikerInnen handelt, erklingen mitunter Jazzkomponenten. Die Filmmusik deutet diese Jazzelemente an, die nach unbestimmter Zeit von einer weiteren Musikform abgelöst werden und an anderer Stelle wieder erscheinen. Jazz stellt einen Musikstil dar, der von US-AmerikanerInnen afrikansichen Ursprungs geprägt wurde und diente generell zumeist dem Ausdruck persönlicher Gefühle, der Kritik an Vorherrschendem und dem Protest gegen Hautfarbendiskriminierung. Der Jazzbegriff ist extensiv und dadurch schwer zu erfassen. Er kann allerdings anhand von diversen Jazzstilen, sowie eines determinierten Einsatzes von Melodik, Harmonik und Klangfarbe der Instrumente substantiiert werden. Im Zuge dessen scheinen folgende Elemente relevant: der Ausdruck, der Emotionsgehalt, die Tonbildung, die Phrasierung und die Improvisation. Um diese Charakteristika erfassen zu können, muss der Rezipient kein Experte sein, sondern, genau wie in der Filmmusik, exakt zuhören. In "Some Like It Hot" spielt der Komponist mit diesen offensichtlichen Merkmalen und ahmt sie nach.

Von der Jazzgeschichte her betrachtet, werden zwei Stile des Jazz im Film angedeutet, der Chicago-Stil und der Swing, die gegen Ende der 1920er Jahre aufeinandertreffen. Dieser Teilbereich der Jazzgeschichte findet sich auch im Plot

---

<sup>227</sup> Vgl. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 803.

wieder, denn der Chicago-Stil entwickelte sich in der Southside von Chicago, dem Viertel der afrikanischen AmerikanerInnen, indem SchülerInnen, StudentInnen, Amateure und MusikerInnen weißer Hautfarbe den New Orleans-Jazz nachahmten. Dadurch entstand eine neue Strömung, der Chicago-Stil. Dieser Stil war von einfachen, homogenen Melodieführungen geprägt, ganz im Gegensatz zu seinem mannigfaltigen Vorbild. Die Soloparts gewinnen an Bedeutung, vor allem das Saxophon, wie Berendt<sup>228</sup> meint. Dieser komprimierte Auszug aus der Jazzgeschichte weist auf die Southside hin, dem Fungierungsgebiet von Spats Colombo. Das Saxophon steht sowohl musikalisch als auch thematisch im Vordergrund, da Joe, einer der Protagonisten, einen Saxophonspieler darstellt und in seiner Funktion als solcher tatsächlich in „Runnin‘ Wild“ ein Solo andeutet. Ebenso auffällig ist, dass in einem Viertel, das zu dieser Zeit hauptsächlich von afrikanischen AmerikanerInnen bewohnt wird, nicht eine Person schwarzer Hautfarbe im Film erscheint, weshalb ich bis jetzt in meiner Arbeit noch nicht auf die absurd-tragische Geschichte, Menschen nach ihrer Hautfarbe zu bewerten und einzuschätzen, eingegangen bin. Der Begriff „auffällig“ sei nicht als rassistische Unterstellung Billy Wilder gegenüber zu verstehen, sondern dahin gehend, dass Billy Wilder, der, wie bereits erwähnt<sup>229</sup>, einen Faible für Jazz hatte, damit auf diese beiden Jazzstile hinweist.

Bei der Betrachtung des Swing stellt die Differenzierung zwischen dem Stil Swing und dem Rhythmusgefühl swing einen wesentlichen Bestandteil dar. Der Swing entstand in den 1930er Jahren aus dem Konnex des Chicago Stils und des New Orleans Stils. Im Jazz herrschte, laut Berendt<sup>230</sup>, eine Äquivalenz zwischen Kollektiv und Individuum, wobei in manchen Stilen, wie dem Swing, das Kollektiv und in anderen, exempli causa, der Chicago Stil, das Individuum prädominierte. Im Swing dominiert das Kollektiv in Form einer Big Band. Die künstlerische Vielfalt innerhalb dieses Stils hängt von den diversen InterpretInnen ab. Einige verfügten über ein komplexes, anspruchsvolles Repertoire, andere stellten Bezüge zur europäischen Kunstmusik her, die diesen Stil leicht singbar

---

<sup>228</sup> Vgl. Berendt, 2001, S. 32.

<sup>229</sup> Vgl. Kapitel 1.4.2 dieser Arbeit.

<sup>230</sup> Vgl. Berendt, 2001, S. 34.

machte und sich somit für den Massenverkauf eignete. In einer determinierten Weise ausgeführt, kann somit Symphonischer Jazz entstehen. Ein essenzielles Phänomen des Swing verkörpert das call and response-Schema, das diversen Formen von traditioneller afrikanischer Musik entnommen wurde. Diese Gestaltung bildet den Übergang zum swing-Rhythmus. Hierbei stehen sich die Melody Section und die Rhythm Section gegenüber. Den Grundrhythmus führten meist das Schlagzeug und/oder der Kontrabass aus, und bei den Melodieinstrumenten sind die Trompete, Posaune und das Saxophon vordergründig zu erwähnen. Rhythmisch weist Berendt auf die Akzente und Akzentverschiebungen hin:

*„Der Dixieland- und Chikago-Stil und der New Orleans Jazz, der in den zwanziger Jahren in Chikago gemacht wurde [...], bringt die Verlagerung der Akzente auf 2 und 4, so daß zwar 1 und 3 die starken Takteile bleiben, aber 2 und 4 betont werden. Hierdurch entsteht die eigentümlich schwebende [im Original hervorgehoben] rhythmische Atmosphäre, von der der swing [im Original hervorgehoben] seinen Namen hat.“<sup>231</sup>*

Das Rhythmusgefühl lässt sich nur schwer in Worte fassen, doch es ist gekennzeichnet von Synkopen, Triolenbewegungen und der Off-Beat-Erscheinung.

In den 1950er Jahren, zur Entstehungszeit von „Some Like It Hot“, trafen zahlreiche, differente Jazzerscheinungen aufeinander. Das Interesse für Big Bands ließ nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend nach. Phänomene dieser Zeit stellten den favorisierten Einsatz des „*rhythm and blues*“<sup>232</sup> dar, sowie den vermehrten Gebrauch der Stimme, sodass sogar prominente InstrumentalistInnen zu singen begannen. Das Auftreten in Big Bands initiierte die Karrieren zahlreicher KünstlerInnen, die nach einiger Zeit eine Sololaufbahn starteten. Diese SolistInnen präsentierten häufig populäre Melodien, um die Massen auf sich aufmerksam zu machen. Mit dem Florieren von SolosängerInnenkarrieren und dem bevorzugten Einsatz von „*rhythm and blues*“, sowie dem frühen

---

<sup>231</sup> Berendt, 2001, S. 250.

<sup>232</sup> Vgl. Vgl. „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, Bd. 12, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 915.



Rock'n'Roll, neigte sich die Swing-Ära dem Ende zu. Das hatte für einige Swing-MusikerInnen Arbeitslosigkeit zur Folge. Manche überlebten mit ihrer Arbeit und konnten sie weiterhin ausführen, doch andere bekamen nicht mehr genügend Auftrittsmöglichkeiten und lösten sich auf. Das Urteil des Massenpublikums nahm eine zentrale Stellung für diese MusikerInnen ein, um mit ihrer Musik Einnahmen erwirtschaften zu können. Big Bands erwiesen sich mit der Zeit als zu riskant, weshalb sich kleinere musikalische Gruppierungen konstituierten. Es bildeten sich neue musikalische Wege, neue Kompositionen und Improvisationen heran. Eine Vielzahl an divergenten Stilen trafen in den 1950er Jahren aufeinander: der Swing, „*rhythm and blues*“, Bebop, Hard Bop, Gospel, Blues und Cool Jazz, sowie andere musikalische Einflüsse. Einige dieser Begriffe sind Erfindungen von JournalistInnen, die somit zur Jazzgeschichte erzählten beitrugen. Die Thematik ist zu komplex, um die diversen Jazzerscheinungen in Schubladen einzuteilen, doch so sehr sich die LeserInnen dessen bewusst sind, dienen diese Bezeichnungen einer Verbalisierung der zahlreichen Phänomene dieser musikalischen Strömung. Die 1950er Jahre, die Entstehungszeit von „Some Like It Hot“, bilden ein Potpourri an alten und neuen Richtungen und Stilen des Jazz, die auf differente Weise aufeinandertreffen.

Bei der Filmmusik zu „Some Like It Hot“ finden sich Andeutungen auf Jazzstile in einigen Musikstücken, scilicet „Runnin' Wild“, „Sweet Georgia Brown“, die Unterhaltungsmusik im Gebäude der Musikagentur, „Sweet Sue, Just You“ und das Sugarthema, das die Erscheinung Sugars musikalisch verdoppelt. Dabei kommt es zu einer Mischung der bereits erwähnten Stile, dem Symphonischen Jazz, wie er für Paul Whiteman charakteristisch war, dem Chicago Stil und dem Swing mit Ansätzen zur Big Band, sowie dem swing-Rhythmus. Es bleibt allerdings immer noch Filmmusik, die sich das Ziel setzt, den Anschein von Jazz zu erwecken. Dazu gehören Schlagworte, wie „hot“ und „syncopators“, die auf die Synkopen im S/swing hinweisen.

## 5.2 Die Applikation von Filmmusik in “Some Like It Hot“

### 5.2.1 Der Gebrauch von Off-Screen und On-Screen-Musik

Den Vorspann nicht inbegriffen, findet der erste Einsatz von Musik nicht früher als nach drei Minuten statt. Dabei sind die undeutlichen Grenzen von On- und Off-Screen-Musik sowie die Genre bestimmende Funktion der Filmvertonung bereits erkennbar. Die Musiklosigkeit dieser Anfangsszene erinnert an die Gangsterfilme<sup>233</sup> der 1930er Jahre, da, wie schon erwähnt, in diesen Filmen keine Off-Screen-Musik vorkommt, um den Realitätsgehalt zu steigern. Zu Beginn von “Some Like It Hot” denkt das Filmpublikum an einen ernsthaften Gangsterfilm, bei dem es um Leben und Tod geht. Am Ende dieser Szene kommt es zur Auflösung der Ernsthaftigkeit, indem der Sarg nicht dem Leichentransport, wie angenommen, dient, sondern dem Schmuggel von Alkohol. In dieser Einstellung erfahren die ZuseherInnen gleichermaßen in welcher Zeit der Film spielt. Im Anschluss an diese Szene setzt erstmalig die Filmmusik ein, scilicet Orgelmusik. In gleicher Weise wie bei den Background-Darlegungen des Plots, kommt es ebenso bei der Analyse der Filmmusik darauf an, ein breites Allgemeinwissen zu besitzen, um die Komik und andere Hintergründe schon früh erkennen zu können. Bei der Orgelmusik handelt es sich um ein bestimmtes Werk, den Liebestraum, Nr. 3 von Franz Liszt. Allein die Vorstellung, dass ein Liebestraum zur Trauermusik verarbeitet wird, muss das Publikum aufhorchen lassen, ob in diesem Film alles so ist wie es scheint. Bis zu diesem Zeitpunkt nehmen die ZuseherInnen an, dass die Orgelmusik aus dem Off erklingt, da auf der Leinwand niemand als Orgelspieler agiert, doch im Beerdigungsinstitut von Mr. Mozarella erfährt das Publikum die Erklärung, dass es sich beim Orgelspiel um On-Screen-Musik handelt, denn der Orgelspieler persönlich ist zu sehen. On-Screen-Musik kann räumliche Distanzen oder räumliche Nähe aufzeigen:

*“Diegetic music can suggest the illusion of spatial depth absent in the visual image by the creative manipulation of tone-colour and volume: music from a*

---

<sup>233</sup> Vgl. Kapitel 1.2.2 dieser Arbeit.

*radio may be heard softly as if from a distance, then gradually increase in intensity as a character (or the camera) closes in on the source.*”<sup>234</sup>

Diese neue Erkenntnis, dass tatsächlich ein realer Orgelspieler vor Ort anwesend ist, löst bereits eine erste Vorform von Komik aus. Die Musik wirkt hierbei dem Plot voraus, der, obwohl witzreich, noch ernsthafte Themen impliziert. Die humorvollen Passagen des Drehbuches sowie die Musik deuten bereits auf parodistische Züge hin. Ein weiteres Indiz dafür ist jene Einstellung, in der der Orgelspieler ein Register zieht und sich somit die Tür zu einem Lokal öffnet. Dass es sich hierbei um ein Lokal handelt, erklärt zunächst nur die Musik, die die stimmungshafte Tanzversion von “Sweet Georgia Brown” erklingen lässt. Auch an dieser Stelle erscheinen die Musiker etwas verzögert im Bild.

Die Funktion der On-Screen-Musik ist bereits in den ersten Szenen des Films gut ersichtlich. Sie unterstützt den Plot, verdeutlicht die Zeit, in der die Handlung stattfindet, drückt die Atmosphäre dieser Orte aus und löst beim Publikum ein Gefühl von Komik und/oder guter Laune aus. Folgende Filmmusikversionen finden On-Screen statt: Die Orgelmusik („Liebestraum, Nr. 3“ von Franz Liszt), “Sweet Georgia Brown”, Posaunenklang von Dolores, “Runnin’ Wild“, “Down Among the Sheltering Palms”, “By the Beautiful Sea”, “Runnin’ Wild“ von Josephine gesungen, “I Wanna Be Loved By You”, “Sweet Sue, Just You”, “La Cumparsita”, “For He’s A Jolly Good Fellow” und “Some Like It Hot”. Eine Ausnahme bildet “Stairway to the Stars”, die eine emotionale Wendung im Plot verdeutlicht. Die humorvolle Variante dieser Zuneigung signalisiert “La Cumparsita“. Dabei wird explizit, dass die On-Screen-Musik positive Gefühle bei den ZuseherInnen auslöst, sogar “I’m Trough With Love“ erhält einen erfreulichen Wesenszug, als Joe endlich lernt zu lieben und sich zu einem mitfühlenden Menschen entwickelt, obwohl es ein trauriges Lied ist und bei den ZuseherInnen durch die Darstellung Marilyn Monroes auch Trauer erregen kann.

Die bedeutensten drei Themen der Off-Screen-Musik bilden das Fluchtthema mit dem Verfolgungsmotiv, das Sugarthema sowie das Gangsterthema, wie ich sie nenne. Das Fluchtthema mit Verfolgungsmotiv unterstreicht eine determinierte

---

<sup>234</sup> Vgl. “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Bd. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, 2001, S. 806.

Situation, das Sugarthema charakterisiert die Protagonistin, Sugar und das Gangsterthema fusioniert diese beiden Funktionen, indem es dazu dient, sowohl eine Situation, scilicet Kriminalität und Mord, als auch den Charakter Spats Colombos zu skizzieren. Die Musik des Vorspanns findet ebenso off-screen statt und ähnelt, indem es die essenziellen musikalischen Gedanken vorausstellt, einer Opernouvertüre. Jene Erscheinungsweise von Off-Screen-Musik, die ich als Deskriptionsmusik bezeichne, erfüllt den Zweck der musikalischen Verdopplung des Visuellen und/oder des Plots. Zur Deskriptionsmusik gehört die Untermalungsmusik im Gebäude der Musikagentur, "Play It Again Charlie"/"Randolph Street Rag", die durch ihre musikalische Gestaltung die Örtlichkeit, die Situation der beiden Musiker und den Dialog beschreibt und hervorhebt, vor allem als Nellie von den Musikinstrumenten Saxophon und Bass spricht und sich so mit Joe und Jerry einen Spaß erlaubt. Des Weiteren veranschaulicht sie die beachtliche Höhe des Hotels, als Joe die Fassade hinunter klettert und verdeutlicht musikalisch diverse Geräusche, wie das Geräusch eines fahrenden Zuges und Liftes. Sie schildert ebenso den Verlauf der Unterhaltung zwischen Josephine und Daphne auf der Damentoilette im Zug und erklärt das Non-verbale. Einen letzten Teilbereich der Off-Screen-Musik bilden die Songs und/oder andere Musikstücke, die nicht für den Film komponiert, sondern in ihn integriert wurden, exempli causa "La Cumparsita", "Popeye" sowie "Stairway to the Stars". Die Songs, die Off-Screen vorkommen und somit thematisch verarbeitet wurden, sind Folgende: "Down Among the Sheltering Palms", "Down Among the Sheltering Palms"/"Popeye", "By the Beautiful Sea", "By the Beautiful Sea"/Schlafliedandeutung, "By the Beautiful Sea"/"Popeye", "La Cumparsita", "I Wanna Be Loved By You"/"Down Among the Sheltering Palms", "I Wanna Be Loved By You" und "Runnin' Wild" (im Abspann).

Eine Mischform von On- und Off-Screen-Musik tritt bei zwei Songs auf, "Down Among the Sheltering Palms" und "By the Beautiful Sea". Die Mitglieder der Damenkapelle erwecken den Anschein diese Songs zu singen, doch die instrumentale Begleitung dafür ist weder im Bus noch am Strand möglich und auch nicht ersichtlich, weshalb der Gesang scheinbar On-Screen stattfindet, doch die instrumentale Begleitung dazu Off-Screen.

### 5.2.2 Musikalische Zitate - Inkorporierung bereits existenter Musik

Die Filmmusik von „Some Like It Hot“ besteht größtenteils aus bereits existenten Musikstücken, die in den Film integriert wurden. Dazu gehören der „Liebestraum, Nr. 3“ von Franz Liszt, „Sweet Georgia Brown“, „Down Among the Sheltering Palms“, die Andeutungen auf die Titelmusik von „Popeye“, „By the Beautiful Sea“, „I Wanna Be Loved By You“, „Sweet Sue, Just You“, „La Cumparsita“, „For He’s a Jolly Good Fellow“, „Stairway to the Stars“ („Park Avenue Fantasy“) sowie „I’m Trough With Love“. In Florida prädominiert diese inkorporierte Musik, denn in Chicago ist davon nur der „Liebestraum, Nr. 3“ und „Sweet Georgia Brown“ zu hören.

Das modifizierte Zitat Liszts, das als Orgelmusik ausgeführt wird, wirkt zunächst andächtig und entwickelt sich in weiterer Folge zur Scheinheiligkeit, die es darstellen soll. Die humorvolle Wendung von Off-Screen- zu On-Screen-Musik sowie die erweiterte Funktion der Orgelregister erzeugen Komik bei den FilmzuseherInnen. Das Original von Franz Liszt wurde in As-Dur komponiert, Adolph Deutsch transponiert es einen Halbton höher, in A-Dur. Das Herausragende an diesem Stück stellt die kontinuierliche, veränderte Wiederholung des Hauptthemas, dessen Mittelpunkt das C bildet, dar. Auch in seiner Adaption im Film nimmt das Cis eine zentrale Stellung ein. Die Orgel wiederholt das Hauptthema vier Mal, wobei es abwechselnd mit dem zweigestrichenen und dem dreigestrichenen Cis beginnt. Selbst die Tonhöhe der Hupe stimmt ungefähr mit dem Cis überein, was zu musikalischer Komik führt und die Trauerstimmung etwas löst, sodass der Orgelspieler und seine Musik eine parodistische Stellung einnehmen. Sein Spiel entspricht ziemlich dem Anfang des Originals, er gibt es allerdings um einiges langsamer wieder, sodass an einen Orgelpunkt gedacht werden kann. Die Dynamik entspricht dem Kamerastandort und hängt von der Dialoggestaltung der Szene ab. Falls Dialoge stattfinden, muss die Musik zugunsten des Textes zurücktreten. Der „Liebestraum, Nr. 3“ ist einer von drei Liebesträumen respektive Notturmi, die 1850 veröffentlicht wurden, wobei der dritte Liebestraum der Bekannteste ist. Liszt komponierte die drei Liebesträume als Lieder, die sich auf Gedichte von Ludwig Uhland und Ferdinand Freiligrath stützten. 1850 erschienen zwei Versionen, als Lied für Sopran und

Klavier sowie als Klavierstück. Die zwei Gedichte handeln von drei Formen der Liebe, die heilige Liebe, die erotische und die bedingungslose, reife Liebe. Letzteres bildet die Basis für den „Liebestraum, Nr. 3“.<sup>235</sup> Ein Textausschnitt lautet:

*„O lieb, solange du lieben kannst!  
O lieb, solange du lieben magst!  
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,  
Wo du an Gräbern stehst und klagst!*

*Dann kniest du nieder an der Gruft  
Und birgst die Augen, trüb und naß,  
- Sie sehn den andern nimmermehr -  
Ins lange, feuchte Kirchhofsgras.*

*Und sprichst: O schau auf mich herab,  
Der hier an deinem Grabe weint!  
Vergib, daß ich gekränkt dich hab!  
O Gott, es war nicht böß gemeint!“<sup>236</sup>*

Das Lied bezieht sich auf Liebe und Tod, wobei der Tod das Zu-Grabe-tragen der Liebe nach einem Streit symbolisiert. Somit eröffnet sich ein weiterer Backgroundbereich für das Verständnis und die daraus resultierende Komik des Einsatzes des Liebestraums an dieser Stelle des Films.

Der „Liebestraum, Nr. 3“ geht mittels Orgelregisterbetätigung direkt in „Sweet Georgia Brown“ über. Nach dem Wechsel des dreigestrichenen D zum dreigestrichenen Cis des „Liebestraum, Nr. 3“ nimmt „Sweet Georgia Brown“ den Platz des dreigestrichenen Fis ein. Dem Publikum eröffnet sich eine neue Atmosphäre, sowohl musikalisch als auch ortsbezogen. „Sweet Georgia Brown“ wurde von Maceo Pinkard komponiert und von Kenneth Casey mit Text versehen. Allerdings erst durch den Bandleader Ben Bernie und seinem Orchester erhielt das Stück seinen populären Status, weshalb Maceo Pinkard Ben Bernie als

---

<sup>235</sup> Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Liebesträume>.

<sup>236</sup> [http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=5788](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=5788).

Mitkompositeur anführte.<sup>237</sup> Ben Bernie und sein Orchester traten nicht nur im Radio und später im Fernsehen auf, sondern ebenso in Filmen, wie 1923 in “Ben Bernie and All the Lads“ (Regie: Lee De Forest) und 1929 in “Ben Bernie and His Orchestra“, zwei kurze Musikfilme.<sup>238</sup> In den 1930er Jahren trat er als Schauspieler sowie als Darsteller seiner selbst in diversen Filmen in Erscheinung. Einen weiteren Bekanntheitsgrad erreichte “Sweet Georgia Brown“, indem es als Erkennungsmelodie der Basketballmannschaft Harlem Globetrotters verwendet wurde. In dieser Version pfeift Brother Bones das Stück und erlangte somit internationalen Berühmtheit. Die Harlem Globetrotters konstituierten sich 1926 in Chicago. Dies veranschaulicht ein weiteres Beispiel für die ausgedehnten Anspielungen auf den zeitgeschichtlichen Background, die sich ebenso in der Musik manifestieren. Bezüge zur Gegenwart der Entstehung des Films können an dieser Stelle gleichermaßen dargelegt werden, denn die Harlem Globetrotters traten 1951 in einem Film, “The Harlem Globetrotters“ (Regie: Phil Brown/Will Jason) auf, wo “Sweet Georgia Brown“ bereits als ihr Erkennungsmerkmal erklingt. Ein weiterer Film, “Go, Man, Go!“ (Regie: James Wong Howe, mit Sidney Poitier, 1954) handelt von ihrer Gründungsgeschichte. Des Weiteren hatten sie zahlreiche Fernsehauftritte.<sup>239</sup> Die Mannschaft bestand hauptsächlich aus US-Amerikanern afrikanischer Herkunft. An dieser Stelle sei erneut auf Billy Wilders regem Interesse an Jazz und Sport verweisen.<sup>240</sup>

Wie bereits angeführt<sup>241</sup>, diente Jazz in den 1920er Jahren in erster Linie der Tanzbegleitung. In “Some Like It Hot“ erscheinen mehrere verbale Anspielungen auf Tanz, wie der Name einer Musikerin der Poliakoff Musikagentur, die Black Bottom Bessie heißt und auf den Black Bottom Dance anspielt. Dieser trat sogar als Bestandteil der George White's Scandals in Erscheinung und war in den

---

<sup>237</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sweet\\_Georgia\\_Brown](http://en.wikipedia.org/wiki/Sweet_Georgia_Brown).

<sup>238</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0076851>.

<sup>239</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Brother\\_Bones](http://en.wikipedia.org/wiki/Brother_Bones), <http://www.imdb.com/title/tt0043621>, <http://www.imdb.com/title/tt0047032> sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem\\_Globetrotters](http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Globetrotters).

<sup>240</sup> Vgl. Kapitel 1.4.2 dieser Arbeit.

<sup>241</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

1920er Jahren populär.<sup>242</sup> Sugars Name kann in diesem Zusammenhang ein weiteres Innuendo enthalten, denn im Swing-Tanz stellt der *“Sugar Push”*<sup>243</sup> einen signifikanten Tanzschritt dar, bei dem sich die PartnerInnen einander nähern und sich danach wieder voneinander entfernen, wie Sugars Liebesbeziehungen zu Saxophonisten. Abwandlungen dieser Tanzbewegung sind der Jitterbug Sugar Push und der Hollywood Sugar Push. In der Praxis erfüllt nun *“Sweet Georgia Brown”* die Funktion der Tanzbegleitung. Tanz findet somit nicht nur im Text Erwähnung. Noch bevor das Filmpublikum die Musiker im Lokal sieht, sind durch einen Spiegel die Tänzerinnen erkennbar. Von der Klangfarbe her, prävalieren bei *“Sweet Georgia Brown”* die Blasinstrumente, die vom Schlagzeug und Bass begleitet werden.

Die musikalische Struktur ist folgendermaßen aufgebaut:

Das Hauptthema erklingt drei Mal bis es von einem Zwischenteil unterbrochen wird. Des Weiteren finden erneut zwei Wiederholungen des Hauptthemas statt, bevor es mit der Schlusswendung den einleitenden Part beendet. In diesem Abschnitt des Musikstückes spielt das gesamte Orchester, wobei die Trompete im Vordergrund steht. Innerhalb der Band alternieren diverse Soloparts. Dieser Vorgang veranschaulicht ein Charakteristikum des Jazz, scilicet dass sich das Kollektiv und das Individuum gegenüberstehen<sup>244</sup>. Im Anschluss an diese Introduction ertönt ein Saxophon-Solo, das augenscheinlich Joe zu Gehör bringt, als Inspektor Mulligan seinen „Kaffee“ bestellt. Dieses Solo ist allerdings keines dem Jazz immanentem, das zu einem determinierten Stück improvisiert, sondern führt mit einzelnen Verzierungen das Hauptthema drei Mal aus und leitet mit dem bereits bekannten Zwischenteil zum Kollektiv über, das erneut zwei Wiederholungen des Hauptthemas spielt, bevor es die Schlusswendung des Anfangs nochmals durchführt. Während seines Solos erkennt das Filmpublikum Joe mit seinem Saxophon im Hintergrund. Nach der Kaffeebestellung ist das Solo zu Ende und das gesamte Orchester spielt zwei weitere Male das Hauptthema mit Schlusswendung. Danach übernimmt die Posaune das Hauptthema für weitere

---

<sup>242</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_bottom](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_bottom).

<sup>243</sup> [http://en.wikibooks.org/wiki/Swing\\_Dancing/Sugar\\_push#Hollywood\\_Sugar\\_Push](http://en.wikibooks.org/wiki/Swing_Dancing/Sugar_push#Hollywood_Sugar_Push).

<sup>244</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.



drei Ausführungen, hängt das Zwischenspiel an und spielt gemeinsam mit dem restlichen Orchester nach kurzen Verzierungen die Schlusswendung. Die Filmvertonung wirkt in dieser Szene, durch die rasante Abfolge der Solos und dem Vorstellen der für den Jazz charakteristischen Instrumente, wie eine oberflächliche Einführung in die Jazzmusik. Selbst das “call-and-response”-Schema wird flüchtig in “Sweet Georgia Brown” integriert und realisiert sich zwischen der Klarinette und dem Saxophon, bevor Joe und Jerry ihren Dialog beginnen. Zunächst begleiten die Konversation nur einzelne Rhythmus Elemente und die Steppschritte der Tänzerinnen, die den einleitenden Part (drei Mal Hauptthema-Zwischenteil-2 Wiederholungen des Hauptthemas-Schlusswendung) rhythmisch andeuten, bis das Orchester ohne Joe und Jerry einsetzt, da sie noch in ihren Disput vertieft sind. Das Orchester führt erneut drei Mal das Hauptthema sowie den Zwischenteil aus bis das angedeutete Hauptthema zum Klarinettensolo überleitet, das durch vielschichtigere Verzierungen und Abwandlungen des Hauptthemas näher an das Gebiet der Jazzimprovisation heranrückt. Nachfolgend schließt das Stück mit dem einleitenden Part, der ebenso im Mittelteil in Rhythmusform angedeutet wurde. Somit entsteht in diesem Musikstück eine Art musikalischer Erzählstruktur mit Einleitung, Hauptteil und Schluss. Der zur Musik passende Countdown von Inspektor Mulligan für die Razzia erhöht die Spannung auf die zukünftigen Geschehnisse im Plot.

Zusammenfassend sind die beiden Musikzitate, die im Plot in Chicago vorkommen, der „Liebestraum, Nr. 3“ und “Sweet Georgia Brown”, geprägt vom Kunstgriff der konstanten Repetition, treten allerdings im weiteren Verlauf des Films nicht mehr in Erscheinung. Die ersten beiden Formen der Wiedergabe von Musik stellen Musikzitate on-screen dar.

Der überwiegende Teil der Musikzitate findet in Florida statt. Die Anreise der Damenkapelle zum Hotel begleitet der Song “Down Among the Sheltering Palms”, den die Frauen des Orchesters während der Busfahrt enthusiastisch singen. Textlich deutet er auf die Vorfreude auf ein Rendezvous hin und erklingt tatsächlich off-screen, als sich Sugar und Junior für ihren Abend auf der Yacht verabreden. In diesem Film ist die Musik häufig dem Plot voraus und macht Andeutungen auf den weiteren Verlauf. Der Song wurde 1914 von Abe Olman

komponiert und von James Brockman mit Text versehen. Zahlreiche KünstlerInnen nahmen ihn in ihr Repertoire auf, weshalb er einen hohen Popularitätsstatus erreichte. Es existiert dazu ein Film von 1953 mit demselben Namen, in dem auch der Song vorzukommen scheint.<sup>245</sup> In diesem Film ist Mitzi Gaynor eine der Darstellerinnen, die vor der Zusage von Marilyn Monroe die Rolle der Sugar hätte spielen sollen. Bei dem Erscheinen des Songs in “Some Like It Hot” begleiten den Gesang hauptsächlich Saiteninstrumente, wie die Ukulele, Gitarre und sogar die Hawaiigitarre, die klangsymbolisch warme (Urlaubs-)Gebiete repräsentiert. In der Folge wird der Song thematisch weiterverarbeitet, allerdings off-screen.

Der nächste Song, “By the Beautiful Sea”, hängt mit den anderen Musikimporten zusammen, da sie alle eine einfache Melodieführung vorweisen und in H-Dur erklingen, außer “For He’s a Jolly Good Fellow”. Bis auf “Stairway to the Stars“ und “La Cumparsita“ umfassen sie einen engen Tonumfang. Mit “I Wanna Be Loved By You” und “Down Among the Sheltering Palms” geht dieser Song allerdings eine spezielle Verbindung ein.<sup>246</sup> “By the Beautiful Sea” und “Down Among the Sheltering Palms” entstanden noch dazu im selben Jahr, 1914, doch der Komponist des Ersteren war Harry Carroll, und Harold R. Atteridge fügte einen Text hinzu. Der Text zu “By the Beautiful Sea” erzählt von einem Paar namens Joe und Jane mit reichen Eltern ohne Sorgen, die zum Strand fahren. Jane scheint immer das zu tun, was Joe ihr sagte, wie ebenfalls aus den Lyrics hervorgeht. In “Some Like It Hot” nimmt der Strand eine ganz besondere Stellung ein, denn dort lernen sich Sugar und Joe/Junior offiziell als Mann und Frau kennen. Es existiert ein Broadway-Musical, das sich ebenso “By the Beautiful Sea” nennt, das 1954 zur Aufführung kam, jedoch nicht diesen Song beinhaltet, allerdings ein Film von 1931 mit demselben Titel impliziert den Song, genauso wie ein Film von 1929, “At the Seashore” (Komödienkurzfilm mit Ethel Sinclair & Marge La Marr). Der Film von 1931 scheint ein Animationsfilm unter der Regie von Dave Fleischer zu sein, dessen Bruder, Max Fleischer, Betty Boop und

---

<sup>245</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Down\\_Among\\_the\\_Sheltering\\_Palms](http://en.wikipedia.org/wiki/Down_Among_the_Sheltering_Palms) sowie <http://www.imdb.com/title/tt0045702/soundtrack>.

<sup>246</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

Popeye auf die Leinwand brachte.<sup>247</sup> In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass in “Some Like It Hot” eine musikalische Anspielung auf “Popeye” erklingt. Popeye ist eine Comic-Figur von Elzie Crisler Segar, die 1929, zunächst als Nebenfigur, das erste Mal in Erscheinung tritt. Bis in die 1980er Jahre entstanden einige neue Popeye-Produktionen. Popeye verkörperte in den 1950er Jahren einen populären Zeichentrick-Charakter, weshalb United Artists, das Distributionsunternehmen von “Some Like It Hot”, 1958, dem Entstehungsjahr des Films, die Rechte an den Popeye-Kurzfilmen erwarb. Die Erkennungsmusik von Popeye stammt von Samuel ‘Sammy’ Lerner, die er zu Beginn der 1930er Jahre komponierte.<sup>248</sup> Diese kurze Anspielung auf Popeye manifestiert sich in “Some Like It Hot” in zwei Szenen. In beiden kostümiert sich Joe als Junior. Das erste Mal begleitet ihn die Off-Screen-Musik von “Down Among the Sheltering Palms” und das zweite Mal “By the Beautiful Sea”. In beiden Melodien setzt, wenn Joe seine Kapitänsmütze berührt, das Popeye-Motiv ein, jeweils am Ende der Szene.

Eine herausragende Stellung nehmen die Songs ein, die Marilyn Monroe singt. In diesem Film sind das drei Lieder, “Runnin’ Wild”, “I Wanna Be Loved By You” und “I’m Through With Love”. Dabei bildet “Runnin’ Wild” eine Ausnahme, denn es ist kein Musikzitat, sondern eine Komposition von Adolph Deutsch und findet, genau wie “I’m Through With Love”, nur on-screen statt, während “I Wanna Be Loved By You” auch thematisch verarbeitet wird. Die Songs übermitteln dem Publikum den Gefühlszustand Sugars und dienen dazu, den Sexappeal von Marilyn Monroe zu exponieren. In “Runnin’ Wild” präsentiert sich Sugar lebensfroh und ist innerlich fest entschlossen einen gutmütigen Millionär in Florida zu finden. Dabei lässt sie ihre Reize spielen. Sie macht den

---

<sup>247</sup> Vgl. [http://www.clown-ministry.com/index\\_1.php/site/articles/by\\_the\\_beautiful\\_sea\\_song\\_lyrics](http://www.clown-ministry.com/index_1.php/site/articles/by_the_beautiful_sea_song_lyrics),  
[http://en.wikipedia.org/wiki/By\\_the\\_Beautiful\\_Sea](http://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Beautiful_Sea),  
<http://www.imdb.com/title/tt0021704/soundtrack>,  
<http://www.imdb.com/title/tt0430596/soundtrack> sowie  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Fleischer](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Fleischer).

<sup>248</sup> Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Popeye>,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sammy\\_Lerner](http://en.wikipedia.org/wiki/Sammy_Lerner) sowie <http://www.imdb.com/name/nm0503646>.

Anschein, genau zu wissen, wie sie sich bewegen muss, um Männer zu gefallen. Ihrem On-Screen-Image entsprechend, hegt sie auch in diesem Film den Wunsch einen Millionär zu heiraten, genau wie in "Gentleman Prefer Blondes" („Blondinen bevorzugt“) und "How to Marry a Millionaire" („Wie angelt man sich einen Millionär“). In "Some Like It Hot" sind ihre Pläne allerdings genauer ausgeführt und gehen aus dem Gespräch mit Joe-sephine hervor. "Runnin' Wild" deutet auf ein wildes, ausgelassenes, frohes Leben hin. Die Filmvertonung bemüht sich an dieser Stelle erneut jazzig zu wirken. Die Vormachtstellung der, für den Jazz charakteristischen, Blasinstrumente, hauptsächlich Saxophon, Klarinette, Trompete und Posaune, deutet darauf hin. Die Zusammenstellung der Musikinstrumente und ihr Einsatz an determinierten Stellen bildet ein wesentliches Merkmal des Jazz. Einige Instrumente spielen die Basis, den Grundrhythmus, den bereits das Geräusch des fahrenden Zuges vorgibt, die anderen Instrumentengruppen stören sozusagen diese Basis mit Grundrhythmus und erklingen zwischendurch. In "Runnin' Wild" fügen die Klarinetten der Melodie ihren Kommentar hinzu und das Saxophon visiert eine Solostellung an. Eine Haupterscheinung dieses Liedes ist, dass Joe und Jerry musikalisch unrichtig spielen. Somit demonstriert der Film prinzipielle Problematiken des Jazz, sich musikalisch in eine Gruppe zu integrieren, sich auf den Stil der Band einzulassen und auf eine bestimmte virtuose Art, sein Instrument zu Gehör zu bringen. Ihnen fehlt der Elan des Jazz. Die Kamera zeigt Josephine und Daphne sowie den Rest des Orchesters zunächst im Full Shot (Halbtotale). Das Publikum bemerkt die ersten falschen Töne und stellt fest, dass sie zu langsam spielen. Kameraschnitt. Sweet Sues verzerrtes, gequältes Gesicht, aufgrund der unpassenden Töne. Die Saxophon- und Bassstimme tritt soundtechnisch in den Vordergrund und wird zunehmend lauter. Kameraschnitt. Josephine und Daphne sind im Medium Shot (Halbnahe) zu sehen. Die Kamera fährt auf die beiden zu, während die Lautstärke nur dieser ihrer Instrumente ansteigt. Sweet Sue weißt sie darauf hin, etwas Hitze ("heat") in ihr Spiel zu bringen. Nach der Frage über die Löcher im Kontrabass, die bei ihnen die Erinnerung an das St. Valentinstagsmassaker auslöst, werden die beiden zum Hauptmelodieträger, sogar der Bass zeigt Solotendenzen. An dieser Stelle führt die Filmvertonung mittels Vorher-Nachher-Vergleich die Definition

von "hot" an. Diese Szene erzeugt bei den FilmrezipientInnen Komik. Im Anschluss an die orchestrale Einleitung setzt Marilyn Monroes Gesang ein, der noch relativ wenige Verzierungen aufweist, da das Hauptaugenmerk auf ihren körperbetonten Bewegungen liegt, die Erotik ausstrahlen sollen. Auf's Neue erfüllt hierbei jazzige Musik den Zweck der Begleitung von Tanz. Um erneut Zeitbezüge aufzuzeigen, sei hierbei auf ein Broadway-Musical verwiesen, das sich ebenfalls "Runnin' Wild" nennt und in den 1920er Jahren entstand.<sup>249</sup>

Bei "I Wanna Be Loved By You" liegt der Schwerpunkt auf dem Gesang und seiner Darstellung. Marilyn Monroes Gesang kann aus diesem Grunde in diesem Zusammenhang als Darstellungsgesang bezeichnet werden, denn das Lied dient hauptsächlich dazu ihre stimmliche Erotik in den Vordergrund zu stellen. Dabei wechselt sie gekonnt zwischen der höher angelegten Melodiestimme und tieferen, gehauchten Passagen. Ebenso in diesem Song nimmt das repetitive Moment eine wesentliche Stellung ein. Der erste Part wird wiederholt, ein Zwischengesangsteil setzt ein und endet mit der Wiederkehr der Einleitung. Dabei lösen die Streicher die Blasinstrumente zunehmend ab und prädominieren. Dieser Wendepunkt kommt bereits im Zwischenspiel des Orchesters zum Vorschein, als zunächst die Bläser die Melodie des Gesangs übernehmen und in der Folge die Streicher. Dieser Wechsel zwischen der Dominanz der Bläser und der Streicher findet während des gesamten Zwischenspiels statt. Bevor der Gesang erneut einsetzt, dringen die Klarinetten in Verbindung mit den Streichern in den Vordergrund und werden von der gedämpften Trompete abgelöst. Diese lässt den Beginn des Liedes erklingen, bevor Sugars Gesang ihn weiterführt und den ersten Part variiert wiederholt. Das "Boo-boo-bi-doop" setzt Marilyn Monroe zu Beginn des Musikstückes nach dem einleitenden, ersten Part ein sowie nach dem Zwischengesangsteil, wo sie es variiert (badam-badam-ba-doolededam-puhh) und mit einem hohen kurzen puh beendet. Diese Variationsform wendet sie nach ihrer gesanglichen Pause nochmalig an, indem sie das puhh allerdings haucht und schließt mit einer erweiterten Form des finalen Parts. Diese diversen Endungen können eine Anspielung auf Gesangsstile des Scat und Bebop sein, denn Marilyn

---

<sup>249</sup> Vgl. <http://www.ibdb.com/production.php?id=9308>.

Monroe war ein großer Fan von Ella Fitzgerald<sup>250</sup>, die damals bereits diese Gesangsform praktizierte. Marilyn Monroe hatte keine Ausbildung in Jazzgesang. Für die Filmmusik genügte es allerdings, Jazz und die diversen Jazzelemente anzudeuten. "I Wanna Be Loved By You" wurde 1928 für ein Musical namens "Good Boy" von Herbert Stothart sowie Harry Ruby komponiert und von Bert Kalmar mit Text versehen. In diesem Stück sang Helen Kane den Song. Dieser Name könnte gleichermaßen ein Vorbild für die Auswahl von Sugars Künstlernamen, Cane, manchmal tatsächlich auch mit „K“ geschrieben, gewesen sein. Die Fleischer Studios modellierten Betty Boop, die komödiantische „Sexbombe“ der Zeichentrickwelt, angeblich anhand von Helen Kane und Clara Bow. In erster Linie imitierte Mae Questel das "boop-boop-a-doop", das das Markenzeichen von Helen Kane war.<sup>251</sup> Die Off-Screen-Musik betreffend, steht musikalisch, wie bereits erwähnt, "I Wanna Be Loved By You" in einer Dreiereinheit mit "Down Among the Sheltering Palms" und "By the Beautiful Sea", doch auch thematisch bauen sie aufeinander auf. "Down Among the Sheltering Palms" symbolisiert die Hoffnung auf eine neue erfüllende Liebe, "By the Beautiful Sea" bietet die Aussicht auf eine solche und bei "I Wanna Be Loved By You" konkretisiert sich das Liebesbedürfnis einer bestimmten Person gegenüber. Sugar denkt an Junior und Joe an Sugar. Die erwünschte Liebesbeziehung ist zum Greifen nahe und erfüllt sich in "Stairway to the Stars", das in der Filmmusikauflistung als "Park Avenue Fantasy" angeführt ist. Dieses Stück entfaltet sich in weiterer Folge zum Liebesthema.

"Stairway to the Stars" wurde von Frank Signorelli, einem Jazz-Pianisten und -komponisten vertont. Der Song-Supervisor für "Some Like It Hot" war Matty Malneck, der, genau wie Frank Signorelli, für den schon mehrmals erwähnten Paul Whiteman arbeitete.<sup>252</sup> "Stairway to the Stars" unterscheidet sich grundsätzlich von "La Cumparsita", indem "Stairway to the Stars" den Fokus auf

---

<sup>250</sup> Vgl. Kapitel 1.4.4 dieser Arbeit.

<sup>251</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Wanna\\_Be\\_Loved\\_by\\_You](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Wanna_Be_Loved_by_You) sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Helen\\_Kane](http://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Kane).

<sup>252</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Signorelli](http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Signorelli) sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Matty\\_Malneck](http://en.wikipedia.org/wiki/Matty_Malneck).

die Melodie legt, während das musikalische Zentrum von “La Cumparsita” der Rhythmus darstellt, passend um danach zu tanzen. Bei “Stairway to the Stars” prävalieren zunächst die Streicher, indem sie die Melodieführung des Hauptthemas übernehmen. Die Musik dokumentiert und untermalt den Verlauf des Abends zwischen Joe und Sugar. Die Parallelmontage mittels Schwenk wird durchgeführt, um zu verdeutlichen, wie Jerry/Daphne und Osgood in der Zwischenzeit den Abend verbringen. Der Schwenk zum Lokal passiert musikalisch auf dem f<sup>♯</sup> und leitet in “La Cumparsita” über. Da beide Musikstücke in H-Dur ausgeführt werden, stellt somit auch ein musikalischer Schwenk keine Komplikationen dar. In der Realisierung von “La Cumparsita” überwiegen der Rhythmus und die Blasinstrumente. Auch die Maracas stechen sowohl musikalisch als auch optisch ins Auge. Mit einer melodischen Aufwärtsbewegung erfolgt der Schwenk zurück auf die Yacht und landet im Ton g<sup>♯</sup>, wo die Trompete kurzzeitig die Melodieführung übernimmt und das Musikstück weiterführt. Das Hauptthema spielen erneut die Streicher. Der Tonschritt von f zum g symbolisiert eine Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen Sugar und Joe. In weiterer Folge steht der Ton dis bei den Schwenks im Vordergrund. Die Parallelmontage endet im Lokal, wo Osgood und Daphne tanzen. Gerardo Matos Rodríguez komponierte “La Cumparsita” um 1917.<sup>253</sup> “La Cumparsita” symbolisiert die humorvolle Form der Liebe. Das Musikstück sowie die Maracas dienen in weiterer Folge dazu, Jerrys Glückszustand zu verdeutlichen und den Dialog zu unterstreichen. Die Dialog-Passage, in der Joe und Jerry über Jerrys geplante Heirat mit Osgood sprechen, stellt eine gekonnte Mischung aus musikalischem und filmischem Rhythmus dar. Um die humorvolle Unterhaltung zwischen Joe und Daphne über ihre Verlobung mit Pausen zu versehen, setzt Billy Wilder Maracas ein, die Daphne nach jedem ihrer Kommentare verwenden soll. *„Das Rasseln verschafft nicht nur Zeit für die Lacher zwischen den Pointen, es markiert gleichzeitig die Verwandlung von Jerry in Daphne“*<sup>254</sup>

Auf den zerstörten Liebestraum weist der Song “I’m Through With Love” hin. Sogar die Kleidung Sugars, von Orry-Kelly entworfen, deutet auf den

---

<sup>253</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/La\\_Cumparsita](http://de.wikipedia.org/wiki/La_Cumparsita).

<sup>254</sup> „Jack Lemmon“, Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1996, S. 48.

Emotionsgehalt, insbesondere bei “I Wanna Be Loved By You” und “I’m Through With Love”, hin. In beiden Fällen handelt es sich um leicht durchsichtige und körperbetonte Kleidung, die das Image von Marilyn Monroe als „Sex-Göttin“ unterstreicht, doch die Farben weiß und schwarz erklären ihre Lage in Liebesangelegenheiten. “I’m Through With Love” ist ein Gemeinschaftswerk von Gus Kahn, Matty Malneck und Jay Livingston, wobei Gus Kahn bereits 1941 starb.<sup>255</sup> In diesem Lied stößt zum Orchester zusätzlich ein Klavier, das vereinzelt erklingt. Marilyn Monroe sitzt auf dem Klavier und trägt mit zitternder, trauriger Stimme ihren Gesang vor. Nach einer kurzen orchestralen Einleitung beginnt sie mit tiefer, hauchender Stimme zu singen und legt inneren emotionalen Gehalt in ihre Darbietung. Das Vibrato in ihrer Stimme ist vorwiegend bei den Endnoten zu erkennen, doch mit dem Ausklang des Songs wendet sie es fast auf jede Note an. Während sie singt überwiegen die Streicher, und die Bläser spielen einzelne Akkorde. Nach ihrem Gesang werden die Bläser zum Melodieträger bis Sweet Sues Schrei nach Bienstock den Song unterbricht. Wie bereits angemerkt, stellt Ella Fitzgerald das gesangliche Idol von Marilyn Monroe dar. Sie versuchte einige Elemente ihres Gesanges zu übernehmen, um sie zu übersteigern und zu entfremden. Sie kombinierte diesen Stil zusätzlich mit stimmlicher Erotik. Marilyn Monroe sang einige Songs, die auch Ella Fitzgerald darbot, wie “My Heart Belongs to Daddy”. Marilyn Monroe internalisierte die Techniken von Ella Fitzgerald und führte sie oft etwas langsamer aus, was wiederum das erotische Element in den Vordergrund brachte und/oder zur Übersteigerung führte. Sie imitierte das Vibrato der Stimme und veränderte es. Zusätzlich sprang Marilyn Monroe, gesanglich, häufig von der Höhe in die Tiefe und verweilte dann am Endton, was sie als musikalisches Gestaltungsmittel einsetzte. Ein Element des Scat- oder Bebopgesangs stellt die Nachahmung von Musikinstrumenten mittels Gesang durch determinierte Verzierungen dar. Bei Marilyn dienen eben diese Verzierungen zur Unterstreichung ihres erotischen Images oder als Gefühlsausdruck. Marilyn Monroes Gesangsentwicklung ist von Film zu Film

---

<sup>255</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0053291/soundtrack> sowie [http://en.wikipedia.org/wiki/Gus\\_Kahn](http://en.wikipedia.org/wiki/Gus_Kahn).



erkennbar. Darstellerisches Vorbild von Marilyn Monroe verkörperte, was das Starwesen, das Image und das Schauspiel anbelangte, Jean Harlow.

Zwei letzte Musikzitate seien an dieser Stelle erwähnt, "Sweet Sue, Just You" sowie "For He's a Jolly Good Fellow". "For He's a Jolly Good Fellow" ist eines der bekanntesten Lieder in den USA.<sup>256</sup> Der Song dient im Film *Little Bonaparte* und besonders seinem Mitarbeiter *Paradise* als zeitliche Orientierung, um den Einsatz für die Ermordung von *Spats Colombo* und seinen Leute zu erhalten. Sie singen eine Strophe des Liedes in E-Dur und danach beginnt *Paradise* zu schießen. "Sweet Sue, Just You" schließt direkt an "I Wanna Be Loved By You" an und beendet die Tanzveranstaltung des Hotels für die *Sweet Sue* und ihr Orchester spielt. Auch dieser Song ist in H-Dur komponiert, wird allerdings nicht gesungen, sondern nur instrumental vorgetragen. Die Streicher führen dabei eine Seufzer-Bewegung in Form des Intervalls der reinen Quint durch. Dies unterstreicht *Sugars* Befürchtung, dass sie *Junior* nicht mehr sehen wird. Nachdem sie das Kärtchen von *Junior* las, ersetzt zunächst die reine Quart die reine Quint. In weiterer Folge findet eine Aufwärtsbewegung der Streicher statt, die den glücklichen Ausgang des Abends symbolisiert. Das gesamte Musikstück ertönt relativ leise bis sich die Dynamik steigert und das Finale laut spielt. Das Hauptthema des ursprünglichen Liedes erklingt zwei Mal hintereinander und ein, das Hauptthema verändernder, Zwischenteil einsetzt. Danach gibt das Orchester erneut das Hauptthema wieder, wiederholt es und lässt es ausklingen. "Sweet Sue, Just You" wurde 1928 von Victor Young sowie Will Harris komponiert und getextet.<sup>257</sup>

### **5.2.3 Die Signifikanz der Konstituierung musikalischer Themen**

Von den musikalischen Themen, die off-screen verarbeitet wurden, nehmen folgende, von mir auf diese Weise benannten, Themen eine bedeutende Stellung im Film ein: das Fluchthema mit Verfolgungsmotiv, das Gangsterthema und das Sugarthema. Diese Themen werden im Verlauf dieses Abschnittes näher

---

<sup>256</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jolly\\_good\\_fellow](http://en.wikipedia.org/wiki/Jolly_good_fellow).

<sup>257</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Young\\_\(Komponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Victor_Young_(Komponist)).

betrachtet. Die von mir benannte Deskriptionsmusik unterstreicht und erklärt das Visuelle. Dazu gehören musikalisch imitierte Geräusche, die das Bild unterstützen. Des Weiteren beschreibt die Deskriptionsmusik die Suche von Joe und Jerry nach Arbeit und untermalt, bereits im Zug, einen Disput zwischen Jerry und Joe. Vielseitig angewendet, zählt es allerdings zu ihrer Hauptaufgabe Situationen und das Visuelle zu beschreiben und zu kommentieren. Im Gebäude der Musikagentur weist die Musik in Form des "Randolph Street Rag" (von Adolph Deutsch komponiert) mit einem Augenzwinkern auf Nellies Scherz hin, den sie sich mit den beiden Musikern erlaubt. Das Hauptaugenmerk liegt allerdings auf den drei fundamentalen Themen des Films.

Das Gangsterthema und das Fluchtthema mit Verfolgungsmotiv ziehen sich durch den gesamten Film und symbolisieren die Gefahr durch Spats Colombo und seine Leute. Sie bilden somit die Grundlage der Handlung und unterstreichen sie musikalisch. Das erste Mal erscheint das Fluchtthema bei der Flucht der beiden Musiker vor der Polizei. Dabei müssen sie sich Gedanken über ihre finanzielle Situation machen. An dieser Stelle findet das Fluchtthema in ausgedehnter Weise statt. Hauptsächlich stehen das Saxophon, die gedämpfte Trompete, das Schlagzeug, der Bass und, beim erweiterten Teil, die Klarinette im Vordergrund. In weiterer Folge findet es nur noch in Ansätzen statt, wobei das Verfolgungsmotiv sich dem Fluchtthema nach dem St. Valentinstags-Massaker anschließt. Auf dem Weg in Charlies Garage erklingt erneut im Schneesturm das Fluchtthema. Es setzt noch vor Abschluss der Überblende ein. Das Schlagzeug und der Bass gehen mit dem Geräusch des Schneesturms einher, genau wie der kurze Klang der gedämpften Trompete. Die Klarinette spielt das tiefere Motiv des Themas. Anschließend beginnen Saxophon, Bass und Schlagzeug zusammenzuspielen, wobei das Saxophon sich als Hauptmelodieträger herauskristallisiert. Das Fluchtmotiv ist ab dem Massaker eng mit dem Verfolgungsmotiv verbunden, obwohl sie am Ende des Films in Florida auch voneinander getrennt erscheinen. Das musikthematische Finale findet am Ende des Films statt<sup>258</sup>. Bei diesem prädominiert die musikalische Konstellation von

---

<sup>258</sup> Vgl. Anhang 1 dieser Arbeit.

Verfolgungsthema und Fluchthema, einmal unterbrochen durch das Gangstertema, als der tote Spats Colombo in die Eingangshalle transportiert wird. In Charlies Garage erklingt erstmalig das Gangstertema. Es beginnt mit einem langen Triller der Holzblasinstrumente. Dabei spielen die Streicher eine orgelpunktartige Sechzentelbewegung, während die Pauke einen determinierten Rhythmus in diese Bewegung einfügt.

Des Weiteren leitet das Sugarthema den Charakter der Sugar Cane ein. Nur der Vorspann impliziert einen längeren Teil des Sugarthemas. Das Thema wird mit zwei Takten durch den vollen Einsatz der Blasinstrumente eingeleitet, wobei besonders der Klarinetten- und Trompetenpart im Vordergrund stehen. Es herrscht sozusagen eine jazzige Phrasierung. Im Anschluss daran erklingt ein Motiv des Sugarthemas. Der Hauptmelodieträger dabei ist die Trompete. Es kommt im Folgenden zu einem Wechsel zwischen dem Trompetenpart und seinen Unterstützern, also dem Anfangsmotiv des Sugarthemas, die von der Tonhöhe her eher höher liegen, und einer Blasinstrumentengruppierung, die eher tiefer spielt. Letztere schreiten in der Melodie aufwärts und lassen somit das Sugarmotiv sequenzartig nach oben modulieren. Das klingt wie der Hinweis, dass in Kürze etwas Großartiges präsentiert wird und dient dem Spannungsaufbau. Nach zwei Modulationen am Höhepunkt angelangt, kommt es nun zum vollendeten Sugarthema, das diesmal von der Trompete mit Dämpfer gespielt wird. Es wirkt vom Blickwinkel der Klangsymbolik her betrachtet jazziger und verruchter und erinnert an einen Jazzkeller. Die Klarinetten bilden eine weitere Ebene des Themas und deuten Zuggeräusche an, was auf die erste Begegnung des Publikums mit Sugar hinweist. Dabei fällt hauptsächlich das Schleifen der Melodie auf. Wieder spielt eine Gruppe von Bläser den tonhöhenmäßig tieferen Gegenpart zum höher angesiedelten Thema. Die Melodie schleift nach unten bevor sie im synkopenartigen Off-Beat das Finale des Themas andeutet. Das Sugarthema klingt aus und wechselt in vier Akkorden der Bläser, die durch kurze Aufwärtsbewegungen des Saxophons unterbrochen werden, zu „Runnin‘ Wild“ über. An dieser einzigen Stelle im Film ist das Sugarthema genauer ausgeführt. Das erste Auftreten des Sugarthemas im Film geht einher mit der Einführung des Charakters, Sugar. Die Präsentation ihrer selbst gestaltet sie äußerst humorvoll.

Bezeichnenderweise spielen die gedämpfte Trompete, das Tenorsaxophon und der Kontrabass das Sugarthema, eine Instrumentenkonstellation, die den Plot bereits andeutet. In der weiteren Verarbeitung des Themas stellt die gedämpfte Trompete einen wesentlichen Erkennungsfaktor des Sugarthemas dar.

Einen weiteren Themenblock bieten "Down Among the Sheltering Palms", "By the Beautiful Sea" und "I Wanna Be Loved By You". Dieses Dreiergespann kommt im Film nicht nur in seiner Funktion als berühmte Songs vor, sondern wird thematisch verarbeitet. Neben ihrer Bedeutung, was Liebesbeziehungen anbelangt, weist "Down Among the Sheltering Palms" auf die Ankunft in Florida hin. Das Genießen des Strandlebens mit Sonne und Meer symbolisiert "By the Beautiful Sea" und "I Wanna Be Loved By You" führt das Nachtleben vor. Des Weiteren stellen alle drei Songs eine Musik der Vorfreude dar. Die ersten beiden Lieder kennzeichnen die Vorfreude Joes, wenn er sich als Junior verkleidet, um Sugar zu imponieren. Jerry freut sich darauf, Joe bloßzustellen, weshalb er mit Sugar und der Musikbegleitung von "By the Beautiful Sea" zu seinem Zimmer läuft. Am Abend begleitet der Song "By the Beautiful Sea" Joe ein weiteres Mal, wenn er sich in Junior verwandelt. Beide Verwandlungsszenen sind mit dem Zitat von Popeye gewürzt. Sugars Vorfreude auf das Treffen mit Junior wird mit dem Song "Down Among the Sheltering Palms" eingeleitet, der ab der nächsten Szene Joe auf seinem Weg zum Pier begleitet. "I Wanna Be Loved By You" symbolisiert im weiteren Verlauf Sugars Musik der Vorfreude, wobei an dieser Stelle Bild und Musik gekonnt einhergehen. Wie sich die Wege von Joe und Sugar kreuzen, so vermischen sich auch die beiden Lieder miteinander. Danach tritt eine nächste musikalische Ebene ein und die Songs kommen im weiteren Verlauf des Films nicht mehr vor.

Die Entfaltung der Beziehungen zwischen Joe und Sugar sowie Daphne/Jerry und Osgood finden sich in den Musikstücken, "Stairway to the Stars" und "La Cumparsita", wobei "La Cumparsita" die Beziehung zwischen Osgood und Jerry respektive Daphne darstellt und "Stairway to the Stars" jene von Joe beziehungsweise Junior und Sugar repräsentiert. Dabei kommt es zu einer Komödienkonstellation, die bis zur Opera buffa und weiter in die Historie

zurückreicht. Nach all den Turbulenzen im Hotel in Florida ist das Happy End der beiden Paare in naher Zukunft musikalisch gesichert.

### **5.3 Fazit**

Das Problematische und gleichzeitig Geniale an diesem Film stellt seine Vielschichtigkeit dar. Die rohe Gewalt der Gangsterfilme der 1920er und 1930er Jahre trifft auf komödienhafte Opera Buffa- respektive Commedia dell'arte-Elemente und arbeitet sich weiter bis zu ernsthaften Themen in Liebesbeziehungen. Diese Vorgänge werden durch eine breite Palette an Musik begleitet. Ein solch vielschichtiger Film verlangt nach musikalischer Diversifikation, um die zahlreichen Innuendos andeuten zu können. Die Filmmusik in "Some Like It Hot" übernimmt einige Funktionen. Sie pointiert das Genre und hebt es hervor. So lässt sie an manchen Stellen, wie zu Beginn des Films der Orgelspieler, Komik musikalisch ahnen, wo der Plot noch relativ ernsthaft verläuft. Vor allem bei einem Film, der Komik und Gangstertum vereint, muss es ein Bindeglied geben, und dieses ist die Musik. Die Musik verrät dem Publikum auch, dass es sich nicht durchgehend um eine Parodie handelt, denn das Gangsterthema verläuft Angst erzeugend. Ungenau definierte Grenzen zwischen Komik und Ernsthaftigkeit entstehen ebenso, was die Beziehung zwischen Sugar und Junior/Joe betrifft. Nur die Musik präsentiert die Auflösung von Joes Gefühlen in "I'm Through With Love". Bereits "Stairway to the Stars" deutet darauf hin, dass sich zwischen den beiden ein besonderes Liebesverhältnis zueinander anbahnt. Des Weiteren dient die Filmmusik im Fall von Sugar der Charakterisierung der Filmfigur und bei Joe und Jerry der Verinnerlichung der Freundschaft im Fluchtmotiv durch das gemeinsame Erklingen von Saxophon und Kontrabass.

Zur Musik selbst ist zu erwähnen, dass das repetitive Moment im gesamten Film eine äußerst bedeutende Stellung einnimmt und bei jedem Musikstück dieses Films, selbst bei der musikalischen Anspielung auf Popeye, in Erscheinung tritt. Die Aerophone werden bevorzugt eingesetzt, denn die Blasinstrumente stehen oft im Vordergrund und es kommt sogar eine Orgel zum Einsatz. Aerophone spielen eine große Rolle in der Jazzmusik, die in diesem Film imitiert werden soll.

Andeutungen auf die Musikrichtung finden Eingang in den Film, doch die musikalische Verzahnung, die nicht nur für den Jazz, sondern ebenso für viele afrikanische Musiktraditionen charakteristisch ist, bleibt aus.

Der Darstellungsgesang von Marilyn Monroe und das Auftreten der Songs im Allgemeinen heben die vorrangige Funktion der Musik als Ausdruck von Emotionen hervor. Die Songs werden zunächst on-screen vorgestellt, bevor sie thematisch weiterverarbeitet werden, wenn überhaupt. Die Einheit der Tonart ist ein weiteres Charakteristikum, besonders des Filmabschnittes in Florida, denn "Down Among the Sheltering Palms", "By the Beautiful Sea", "I Wanna Be Loved By You", "Sweet Sue, Just You", "I'm Through With Love" sowie die beiden Musikstücke "La Cumparsita" und "Stairway to the Stars" sind in H-Dur ausgeführt. Eine Ausnahme bildet "For He's a Jolly Good Fellow", das in E-Dur gesungen wird. Bis auf die prinzipiellen musikalischen Themen, kann der Film auch musikalisch in zwei Abschnitte geteilt werden, jenen in Chicago und jenen in Florida. In Florida entfalten sich die Charaktere in hohem Maß, weshalb sich die Musik gleichermaßen entwickelt. Den einen Teil bilden die Songs und den anderen Bereich "La Cumparsita" und "Stairway to the Stars", die die Gesamtsituation aufklären.

## 6 Zusammenfassung

“Some Like It Hot” ist ein Film mit seiner eigenen Entstehungsgeschichte innerhalb eines determinierten Produktions-, Distributions- und Exhibitionssystems, scilicet jenes der Filmindustrie Hollywoods. Zusätzlich zu diesen Phänomenen bietet der Film ein breites Feld an Backgroundgeschehnissen und -informationen, die für eine Analyse der Filmvertonung bedacht werden müssen. Die ersten beiden Kapitel befassen sich mit den diversen Hintergründen zu “Some Like It Hot”. Das letzte Kapitel stellt den Musikanalyseabschnitt dar. Hierbei muss zunächst zwischen On- und Off-Screen-Musik differenziert werden. Der Bereich der Off-Screen-Musik führt drei essenzielle Musikthemen an. Diese Themen benenne ich Fluchtthema mit Verfolgungsmotiv, Gangstertema und Sugarthema. Das Fluchtthema erklingt in Situationen der Gefahr und Unsicherheit für Joe und Jerry, veranschaulicht andererseits jedoch den Zusammenhalt der beiden Freunde. Zu Beginn des Films tritt das Fluchtthema in Erscheinung, wenn Joe und Jerry diffizile Zeiten durchleben, doch mit der Entwicklung der Handlung geraten sie in Lebensgefahr. Das Fluchtthema ist aus diesem Grunde in der Folge gemeinsam mit dem Verfolgungsmotiv zu hören, da die beiden Protagonisten mit dem Fortschreiten des Plots nicht nur finanzielle Nöte überstehen müssen, sondern um ihr Leben fürchten. Die Off-Screen-Musik dient des Weiteren zur Charakterdarstellung von Sugar mit dem Sugarmotiv und verarbeitet die Songs, die on-screen erscheinen, zu Off-Screen-Themen, um den Emotionsgehalt sowie determinierte Situationen darzulegen. Die Deskriptionsmusik aus dem off unterstreicht Dialoge und erklärt visuelles Geschehen, unter anderem, in der Form, dass Geräusche musikalisch nachgeahmt werden und somit verdoppelt auf die RezipientInnen wirken.

Bei der On-Screen-Musik prädominieren die Songs, die, mit der Ausnahme von “For He’s a Jolly Good Fellow” (in E-Dur gesungen), in H-Dur erklingen. Wie der Verlauf meiner Arbeit veranschaulicht, soll eine determinierte Zeit, die 1920er Jahre, auf sämtlichen, und dabei vor allem auf der musikalischen Ebene, angedeutet werden. Im Zuge dessen fällt auf, dass bei jedem Rückblick in die

Vergangenheit, das Augenmerk auf der Herstellung von Zeitbezügen liegt. Jazz ist dabei ein relevantes Schlagwort. Die Imitation von Jazzelementen diverser Stile nimmt eine zentrale Stellung in der Filmvertonung ein. Der Darstellungsgesang von Marilyn Monroe, wie ich ihren Gesangsstil in diesem Film bezeichne, tritt gleichermaßen in den Vordergrund. Ebenso bedeutungsvoll erweist sich das repetitive Moment, das die gesamte Musik des Films erfasst.



## 7 Literaturverzeichnis

- Addison, Heather: „Hollywood and the Rise of Physical Culture“, in: „American Popular History and Culture“, edited by Jerome Nadelhaft, University of Maine, Routledge, London/New York, 2003, 188 S.
- „An Introduction to Film Studies“, ed. by Jill Nelmes, Routledge, London/New York, 1996, 462 S.
- Baty, S. Paige: „American Monroe. The Making of a Body Politic“, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1995, 197 S.
- Berendt, Joachim-Ernst: „Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre“, überarbeitet v. Günther Huesmann, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2001, 651 S.
- Bierling, Stephan: „Kleine Geschichte Kaliforniens“, Verlag C. H. Beck oHG, München, 2006, 244 S.
- „Billy Wilder’s Some Like It Hot. The funniest film ever made: the complete book“, hrsg. v. Alison Castle, Interviews v. Dan Auiler, Taschen, Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo, 2001, 381 S.
- Blanchet, Robert: „Hollywood 2.0: Ästhetische, ökonomische und historische Grundlagen des postklassischen Hollywoodkinos“, Diplomarbeit der Universität Wien, Mai 2000, Wien, 247 S.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: „The Classical Hollywood Cinema“, Routledge, London, 1994, 506 S.
- Camonte, Tony S.: „100 Jahre Hollywood. Von der Wüstenfarm zur Traumfabrik“, übers. v. Mathias Kneißl, Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München, 1987, 207 S.
- Dick, Rainer: „Lexikon der Filmkomiker. Ihr Leben, ihre Rollen, ihre Filme“, Lexikon Imprint Verlag, ein Imprint der Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH, Berlin, 1999, 351 S.
- Dyer, Richard: „Stars“, British Film Institute, London, 1998, 217 S.
- „Filme der 50er“, hrsg. v. Jürgen Müller, Taschen, Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokyo, 2005, 576 S.

- Finler, Joel W.: „The Hollywood Story“, Wallflower Press, London/New York, 2003, 419 S.
- „Fischer Weltgeschichte“, Bd. 30: „Die Vereinigten Staaten von Amerika“, hrsg. v. Willi Paul Adams, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1977, 531 S.
- Freedland, Michael: „Jack Lemmon. Seine Filme - sein Leben“, dt. Übers. v. Norbert Stresau, Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München, 1986, 271 S.
- Gabler, Neal: „Das Leben, ein Film. Die Eroberung der Wirklichkeit durch das Entertainment“, übers. v. Monika Schmalz, Berlin Verlag, Berlin, 1999, 319 S.
- Gazetas, Aristides: „An Introduction to World Cinema“, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2000, 340 S.
- Geiger, Ruth-Esther: „Marilyn Monroe“, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1995, 154 S.
- Gianos, Phillip L.: „Politics and Politicians in American Film“, Praeger Series in Political Communication, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 1998, 212 S.
- Giglio, Ernest: „Here’s Looking At You. Hollywood, Film, and Politics“, Peter Lang Publishing, Inc., New York/Washington, D.C./..., 2000, 280 S.
- Gemünden, Gerd: „Filmemacher mit Akzent. Billy Wilder in Hollywood“, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2006, 217 S.
- Gomery, Douglas: „Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States“, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin/London, 1992, 381 S.
- Gomery, Douglas: „The Hollywood Studio System. A History“, British Film Institute Publishing, London, 2005, 333 S.
- „Harenberg Schlüsseldaten 20. Jahrhundert“, hrsg. v. Bodo Harenberg, Harenberg Lexikon Verlag in der Harenberg Kommunikation Verlags- und Mediengesellschaft mbH & Co. KG, Dortmund, 1997, 1024 S.
- Heideking, Jürgen: „Geschichte der USA“, bearbeitet v. Christof Mauch, Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, Tübingen, 2006, 530 S.

- „Jack Lemmon“, Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1996, hrsg. v. der Stiftung Deutsche Kinemathek in Zusammenarbeit mit den Internationalen Filmfestspielen Berlin, Redaktion: Rolf Aurich, Henschel Verlag GmbH, Berlin, 1996, 119 S.
- Karasek, Hellmuth: „Billy Wilder. Eine Nahaufnahme“, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 2006, 556 S.
- „Lexikon Filmschauspieler International“, hrsg. v. Hans-Michael Bock, Band 1 [A-K], Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, November 1997, 432 S.
- „Lexikon Filmschauspieler International“, hrsg. v. Hans-Michael Bock, Band 2 [L-Z], Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, Oktober 1997, 433-837 S.
- Löper, Roland/Wölfer, Jürgen: „Das große Lexikon der Filmkomponisten“, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH, Berlin, 2003, 583 S.
- Lupo, Salvatore: „Die Geschichte der Mafia“, übers. v. Brigitte Lindecke und Anja Hrbek Rigi Luperti, Patmos Verlag GmbH & Co. KG/Albatros Verlag, Düsseldorf, 2005, 359 S.
- Madsen, Axel: „Billy Wilder“, Martin Secker & Warburg Limited in association with the British Film Institute, London, 1968, 167 S.
- McGowan, Richard A.: „Government and the Transformation of the Gaming Industry“, Edward Elgar Publishing, Inc., 2001, 130 S.
- Moltmann, Günter (unter Mitwirkung von Wolfgang Lindig): „USA Ploetz. Geschichte der Vereinigten Staaten zum Nachschlagen“, Verlag Ploetz, Freiburg/Würzburg, 1993, 192 S.
- Nastvogel, Kurt-Uwe/Schatzdorfer, Gerhard: „Der komische Film“, Bd. 1 der „Enzyklopädie des populären Films“, hrsg. v. Bernhard Roloff und Georg Seeblen, Roloff & Seeblen Verlag, 1982, 88 S.
- Röwekamp, Burkhard: „Hollywood“, DuMont Schnellkurs Hollywood, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2003, 192 S.
- „Rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie“, Band 1 von 6 Bänden, hrsg. v. Liz-Anne Bawden, Ed.

der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1978, 1487 S.

- „Rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie“, Band 4 von 6 Bänden, hrsg. v. Liz-Anne Bawden, Ed. der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1978, 1487 S.
- Sabotnig, Ines: „Medienlegenden. Eine kritische Betrachtung von Inszenierungsstrategien am Beispiel Marilyn Monroe“, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien, November 2004, 143 S.
- Schäfer, Peter: „Alltag in den Vereinigten Staaten. Von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart“, Verlag Styria, Graz/Wien/Köln, 1998, 528 S.
- Schatz, Thomas: „The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era“, Metropolitan Books Henry Hold and Company, Inc., New York, 1996, 514 S.
- Scott, Allen John: „On Hollywood. The Place, the Industry“, Princeton University Press, Princeton, New Jersey/Oxford, 2005, 200 S.
- „Screen World Presents the Encyclopedia of Hollywood Film Actors“, ed. by Barry Monush, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2003, 820 S.
- Seeßlen, Georg: „Der Asphalt-Dschungel. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des amerikanischen Gangster-Films“, aus der Reihe: „Grundlagen des populären Films“, hrsg. v. Bernhard Roloff und Georg Seeßlen, Bernhard Roloff Verlag (Programm Roloff und Seeßlen), München, 1977, 269 S.
- Seidman, Steve: „The Film Career of Billy Wilder“, George Prior Publishers, London, 1977, 175 S.
- Sinyard, Neil/Turner, Adrian: „Billy Wilders Filme“, Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive, Stiftung Deutsche Kinemathek, Verlag Volker Spiess, Berlin, 1980, 510 S.
- Southwell, David: „Geschichte des organisierten Verbrechens“, übers. v. Gundula Müller-Wallraf, Fackelträger Verlag GmbH, Köln, 2007, 383 S.

- Spoto, Donald: „Marilyn Monroe. Die Biographie“, Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München, 1993, 640 S.
- “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Vol. 8, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, 947 S.
- “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Vol. 12, hrsg. v. Stanley Sadie, Mithrsg. John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, 950 S.
- „The Oxford Guide to Film Studies“, ed. by John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford University Press, New York, 1998, 624 S.
- Thompson, William Norman: “Gambling in America. An Encyclopedia of History, Issues, and Society”, ABC-Clio, Inc., Santa Barbara, California, 2001, 509 S.
- Ulrich, Rudolf: „Österreicher in Hollywood“, Verlag Filmarchiv Austria, Wien, 2004, 622 S.

## 7.1 Internet

- [http://de.wikipedia.org/wiki/Adolph\\_Deutsch](http://de.wikipedia.org/wiki/Adolph_Deutsch)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Brooklyn\\_Dodgers](http://de.wikipedia.org/wiki/Brooklyn_Dodgers)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Bryn\\_Mawr\\_College](http://de.wikipedia.org/wiki/Bryn_Mawr_College)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Côte\\_d’Azur](http://de.wikipedia.org/wiki/Côte_d’Azur)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Signorelli](http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Signorelli)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Grand\\_Canyon](http://de.wikipedia.org/wiki/Grand_Canyon)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Intersexualität>
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Lemmon](http://de.wikipedia.org/wiki/Jack_Lemmon)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_D.\\_Rockefeller](http://de.wikipedia.org/wiki/John_D._Rockefeller)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/La\\_Cumparsita](http://de.wikipedia.org/wiki/La_Cumparsita)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Lew\\_Wasserman](http://de.wikipedia.org/wiki/Lew_Wasserman)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Long\\_Island](http://de.wikipedia.org/wiki/Long_Island)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Los\\_Angeles\\_Dodgers](http://de.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles_Dodgers)

- [http://de.wikipedia.org/wiki/Marilyn\\_Monroe](http://de.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Pickford](http://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Pickford)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Whiteman](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Whiteman)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Tony\\_Curtis](http://de.wikipedia.org/wiki/Tony_Curtis)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Travestie>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Southampton>
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Vassar\\_College](http://de.wikipedia.org/wiki/Vassar_College)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Young\\_\(Komponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Victor_Young_(Komponist))
- <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxre&sectHdr=on&spellToler=on&chinese=both&pinyin=diacritic&search=conductor&relink=on>
- <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed&sectHdr=on&spellToler=on&chinese=both&pinyin=diacritic&search=water+polo&relink=on>
- <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&p=thMx..&search=syncopter>
- <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&p=thMx..&search=virtue>
- [http://en.wikibooks.org/wiki/Swing\\_Dancing/Sugar\\_push#Hollywood\\_Sugar\\_Push](http://en.wikibooks.org/wiki/Swing_Dancing/Sugar_push#Hollywood_Sugar_Push)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Baltimore\\_and\\_Ohio](http://en.wikipedia.org/wiki/Baltimore_and_Ohio)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_bottom](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_bottom)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Brother\\_Bones](http://en.wikipedia.org/wiki/Brother_Bones)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/By\\_the\\_Beautiful\\_Sea](http://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Beautiful_Sea)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond\\_Jim\\_Brady](http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Jim_Brady)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Down\\_Among\\_the\\_Sheltering\\_Palms](http://en.wikipedia.org/wiki/Down_Among_the_Sheltering_Palms)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_White's\\_Scandals](http://en.wikipedia.org/wiki/George_White's_Scandals)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Gus\\_Kahn](http://en.wikipedia.org/wiki/Gus_Kahn)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem\\_Globetrotters](http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Globetrotters)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Helen\\_Kane](http://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Kane)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/I.A.L.\\_Diamond](http://en.wikipedia.org/wiki/I.A.L._Diamond)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Wanna\\_Be\\_Loved\\_by\\_You](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Wanna_Be_Loved_by_You)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Lemmon](http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Lemmon)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Jolly\\_good\\_fellow](http://en.wikipedia.org/wiki/Jolly_good_fellow)

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Kowalczyk>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Liebesträume>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Lillian\\_Russell](http://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Russell)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Manhattan\\_\(cocktail\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Manhattan_(cocktail))
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Matty\\_Malneck](http://en.wikipedia.org/wiki/Matty_Malneck)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Fleischer](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Fleischer)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature\\_golf#History](http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_golf#History)
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Popeye>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Dutch\\_Shell](http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Dutch_Shell)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Rudy\\_Vallee](http://en.wikipedia.org/wiki/Rudy_Vallee)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Salvation\\_Army](http://en.wikipedia.org/wiki/Salvation_Army)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Sammy\\_Lerner](http://en.wikipedia.org/wiki/Sammy_Lerner)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Some\\_Like\\_It\\_Hot](http://en.wikipedia.org/wiki/Some_Like_It_Hot)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Sweet\\_Georgia\\_Brown](http://en.wikipedia.org/wiki/Sweet_Georgia_Brown)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Mirisch\\_Corporation](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mirisch_Corporation)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Tony\\_Curtis](http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Curtis)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Vincent\\_Lopez](http://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_Lopez)
- <http://kay.tom-f.org>
- <http://kids.niehs.nih.gov/lyrics/jollygood.htm>
- <http://listserv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind0501d&L=ads-l&P=28900>
- <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/s/stairwaytothestars.shtml>
- [http://reisebuch.de/nordamerika/reiseinfos/geologie\\_geschichte\\_niagara\\_falls.html](http://reisebuch.de/nordamerika/reiseinfos/geologie_geschichte_niagara_falls.html)
- <http://tinchicken.com/songs/old/downamongthe.htm>
- <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/Venezuela/Wirtschaft.html>
- [http://www.biographybase.com/biography/Valentino\\_Rudolph.html](http://www.biographybase.com/biography/Valentino_Rudolph.html)
- [http://www.clown-ministry.com/index\\_1.php/site/articles/by\\_the\\_beautiful\\_sea\\_song\\_lyrics](http://www.clown-ministry.com/index_1.php/site/articles/by_the_beautiful_sea_song_lyrics)
- [http://www.dvdjournal.com/reviews/s/somelikeithot\\_ce.shtml](http://www.dvdjournal.com/reviews/s/somelikeithot_ce.shtml)

- [http://www.ellafitzgerald.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=28](http://www.ellafitzgerald.com/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=28)
- <http://www.fourstrings.de/geschichte.html>
- <http://www.hirschfeld.in-berlin.de>: Online-Ausstellung: Institut für Sexualwissenschaft (1919-1933)
- <http://www.ibdb.com/production.php?id=9308>
- <http://www.imdb.com/company/co0047869/>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000054>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000348>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000348/bio>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000348/awards>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000493>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000493/awards>
- <http://www.imdb.com/name/nm0000493/bio>
- <http://www.imdb.com/name/nm000069>
- <http://www.imdb.com/name/nm0006037>
- <http://www.imdb.com/name/nm0006037/bio>
- <http://www.imdb.com/name/nm0076851>
- <http://www.imdb.com/name/nm0224634>
- <http://www.imdb.com/name/nm0503646>
- <http://www.imdb.com/title/tt0021704/soundtrack>
- <http://www.imdb.com/title/tt0043621>
- <http://www.imdb.com/title/tt0045702/soundtrack>
- <http://www.imdb.com/title/tt0047032>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053291/awards>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053291/fullcredits#cast>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053291/releaseinfo>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053291/soundtrack>
- <http://www.imdb.com/title/tt0430596/soundtrack>
- [http://www.inbaseline.com/company.aspx?company\\_id=2021660](http://www.inbaseline.com/company.aspx?company_id=2021660)
- <http://www.lyricstime.com/jim-reeves-sweet-sue-just-you-lyrics.html>



- <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/Im-Throught-With-L-o-v-e-104239.html>
- <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/I-Wanna-Be-Loved-By-You-104232.html>
- <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/Running-Wild-104238.html>
- <http://www.mayoclinic.org/tradition-heritage/group-practice.html>
- <http://www.merriam-webster.com/dictionary/zowie>
- [http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=5788](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=5788)
- [http://www.ripleys.de/Mr\\_Ripley.49.0.html](http://www.ripleys.de/Mr_Ripley.49.0.html)
- <http://www.stokowskisociety.net/biography.html>
- <http://www.tcmdb.com/participant/participant.jsp?participantId=132768>
- <http://www.wunderland.com/WTS/Renee/DanceMarathons.html>
- [http://www.youtube.com/watch?v=\\_3\\_RLaa4Zu8](http://www.youtube.com/watch?v=_3_RLaa4Zu8)

## 7.2 Bilder

- “Billy Wilder’s Some Like It Hot. The funniest film ever made: the complete book”, hrsg. v. Alison Castle, Interviews v. Dan Auiler, Taschen, Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo, 2001, 381 S.
- <http://filmcomedy.blogspot.com/2008/07/some-like-it-mildly-warm.html>
- <http://images.google.at/images?gbv=2&hl=de&q=Adolph+Deutsch&btnG=Bilder-Suche>
- <http://images.google.at/images?gbv=2&hl=de&q=I.+A.+L.+Diamond&btnG=Bilder-Suche>
- <http://images.google.at/images?hl=de&q=Billy+Wilder&btnG=Bilder-Suche&gbv=2>
- <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=88024764>
- <http://stirredstraightup.blogspot.com/2008/06/luckiest-man-alive.html>
- <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/lang.htm>

- <http://www.costumedesignersguild.com/cdg-awards-recipient.asp?AwardID=26&awardtype=3>
- <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ch-De/Cole-Jack.html>
- <http://www.geocities.com/rmm413/PatOBrien.html>
- <http://www.homevideos.com/index-classics.htm>
- <http://www.homevideos.com/revclas/42.htm>
- <http://www.imdb.com/media/rm1371052544/nm0675490>
- <http://www.imdb.com/media/rm4142764544/nm0336724>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053291/mediaindex>
- [http://www.kabeleins.de/film\\_dvd/110\\_jahre\\_film/1910\\_1919/artikel/07502/](http://www.kabeleins.de/film_dvd/110_jahre_film/1910_1919/artikel/07502/)
- <http://www.starsbynight.com/demille/1970.html>
- <http://www.whosdatedwho.com/celebrities/people/dating/paula-strasberg.htm>

### **7.3 Audio- und Audiovisuelle Quellen**

- CD: “Pianoforte 7. Grandi Compositori. Grandi Interpreti”, R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.
- DVD: “Some Like It Hot”, United Artists/ Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., Regie: Billy Wilder, 1959, MGM Home Entertainment Inc., 2001

## 8 Anhang

### 8.1 Musikvorkommen in "Some Like It Hot"

0h, 00m, 08s- 0h, 01m, 00s Vorspann Sugarthema	0h, 01m, 00s - 0h, 01m, 28s Vorspann Runnin' Wild	0h, 03m, 06s- 0h, 05m, 22s Bei Mr. Mozzarella (außen u. innen) Liebestraum, Nr. 3 von Franz Liszt
0h, 05m, 22s- 0h, 08m 39s Lokal im Nebenraum von Mr. Mozzarella Sweet Georgia Brown	0h, 10m, 26s- 0h, 11m, 30s Bei Mr. Mozzarella (nur außen)/Straßen von Chicago Fluchthema	0h, 11m, 45s- 0h, 13m, 41s Musikagenturgebä ude, bes. das Büro von Sig Poliakoff Deskriptionsmusik Play It Again Charlie/Randolph Street Rag
0h, 16m, 27s- 0h, 17m, 21s Das Büro von Sig Poliakoff Deskriptionsmusik: Play It Again Charlie/Randolph Street Rag	0h, 17m, 22s- 0h, 17m, 41s Straßen von Chicago Fluchthema	0h, 19m, 11s- 0h, 19m, 27s Charlies Garage Gangsterthema
0h, 20m, 48s- 0h, 21m, 22s Charlies Garage Gangsterthema	0h, 21m, 18s- 0h, 21m, 39s Charlies Garage/Straßen von Chicago Verfolgungsmot iv	0h, 21m, 40s- 0h, 22m, 30s Straßen von Chicago/Geschäft mit Telefon Fluchthema
0h, 22m, 58s- 0h, 23m, 25s Bahnhof/Bahnst eig Fluchthema	0h, 24m, 04s- 0h, 24m, 20s Bahnhof/Bahnst eig Sugarthema	0h, 26m, 24s Zug/Großrauma bteil Deskriptions- musik: Posaune

0h, 27m, 47s- 0h, 27m, 54s Zug/Damentoilette Sugarthema	0h, 29m, 07s- 0h, 29m, 19s Zug/Damentoilette Sugarthema	0h, 29m, 19s- 0h, 29m, 43s Zug/Damentoilette Deskriptionsmusik: Hintergrundmusik
0h, 29m, 44s- 0h, 30m, 20s Zug/Großraumabteil/Zuggleise Runnin' Wild	0h, 30m, 45s- 0h, 31m, 41s Zug/Großraumabteil Runnin' Wild (Gesang)	0h, 32m, 58s- 0h, 33m, 21s Zug/Großraumabteil Runnin' Wild
0h, 35m, 29s- 0h, 35m, 35s Zuggleise Deskriptionsmusik: Zuggeräusch (instrumental)	0h, 35m, 35s- 0h, 36m, 17s Zug/Schlafabteile Sugarthema	0h, 46m, 25s- 0h, 46m, 48s Florida/im Bus Down Among the Sheltering Palms (Gesang)
0h, 46m, 48s- 0h, 48m, 18s Florida/Seminole-Ritz-Hotel/Veranda/Eingangshalle Down Among the Sheltering Palms	0h, 49m, 44s- 0h, 49m, 52s Seminole-Ritz-Hotel/Eingangshalle beim Fahrstuhl Deskriptionsmusik:Ab- u. Aufwärtsbewegung des Fahrstuhls	0h, 54m, 09s- 0h, 54m, 51s Zimmer Nr. 413 von Josephine und Jerry Down Among the Sheltering Palms/Popeye
0h, 54m, 51s- 0h, 55m, 03s Zimmer Nr. 413 von Josephine und Jerry/Am Strand By the Beautiful Sea (Gesang)	0h, 55m, 03s- 0h, 56m, 07s Am Strand By the Beautiful Sea	0h, 56m, 08s- 0h, 56m, 22s Am Strand By the Beautiful Sea -Schlaflied- Mischung

0h, 56m, 23s- 0h, 56m, 40s Am Strand By the Beautiful Sea	1h, 01m, 28s- 1h, 01m, 44s Am Strand/Am Gang der Zimmer/Zimmer 413 By the Beautiful Sea	1h, 02m, 02s- 1h, 02m, 15s Zimmer Nr. 413/Bad Runnin' Wild (Gesang)
1h, 02m, 18s- 1h, 02m, 24s Zimmer Nr. 413/Bad Runnin' Wild (Gesang)	1h, 06m, 15s- 1h, 07m, 15s Tanzsaal des Hotels I Wanna Be Loved By You (Gesang)	1h, 07m, 15s- 1h, 08m, 32s Tanzsaal des Hotels I Wanna Be Loved By You
1h, 08m, 32s- 1h, 09m, 02s Tanzsaal des Hotels I Wanna Be Loved By You (Gesang)	1h, 09m, 03s- 1h, 10m, 16s Tanzsaal des Hotels Sweet Sue, Just You	1h, 10m, 23s- 1h, 11m, 02s Zimmer Nr. 413 By the Beautiful Sea/Popeye
1h, 11m, 03s- 1h, 11m, 13s Fassade des Hotels Deskriptionsmusik: Abwärtsbewegung der Melodie	1h, 11m, 13s- 1h, 11m, 51s Am Hotelgelände/Hote lfassade Down Among the Sheltering Palms	1h, 11m, 52s- 1h, 12m, 08s Am Hotelgelände La Cumparsita
1h, 12m, 09s- 1h, 13m, 10s Am Hotelgelände/Am Pier I Wanna Be Loved By You/Down Among the Sheltering Palms	1h, 13m, 57s- 1h, 14m, 24s Motorboot I Wanna Be Loved By You	1h, 20m, 45s- 1h, 21m, 46s Auf der Yacht Stairway to the Stars

1h, 21m, 46s- 1h, 22m, 15s In einem Lokal La Cumparsita	1h, 22m, 15s- 1h, 23m, 09s Auf der Yacht Stairway to the Stars	1h, 23m, 09s- 1h, 23m, 21s In einem Lokal La Cumparsita
1h, 23m, 21s- 1h, 24m, 12s Auf der Yacht Stairway to the Stars	1h, 24m, 12s- 1h, 24m, 39s In einem Lokal La Cumparsita	1h, 24m, 39s- 1h, 26m, 34s Im Motorboot/Am Pier/Am Hotelgelände Stairway to the Stars
1h, 26m, 34s- 1h, 26m, 38s Fassade des Hotels La Cumparsita	1h, 26m, 38s- 1h, 26m, 53s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 26m, 57s- 1h, 26m, 59s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)
1h, 27m, 01s- 1h, 27m, 03s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 27m, 06s- 1h, 27m, 12s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 27m, 15s- 1h, 27m, 20s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)
1h, 27m, 28s- 1h, 27m, 32s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 27m, 35s- 1h, 27m, 38s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 27m, 48s- 1h, 27m, 56s Zimmer 413s La Cumparsita (gesummt)

1h, 28m, 01s- 1h, 28m, 07s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 28m, 20s- 1h, 28m, 27s Zimmer 413 La Cumparsita (gesummt)	1h, 29m, 39s- 1h, 30m, 07s Zimmer 413 Stairway to the Stars
1h, 30m, 08s- 1h, 30m, 18s Zimmer 413 La Cumparsita	1h, 30m, 19s- 1h, 30m, 29s Zimmer 413 I Wanna Be Loved By You	1h, 30m, 29s- 1h, 31m, 07s Eingangshalle des Hotels Gangsterthema
1h, 33m, 57s- 1h, 35m, 06s Eingangshalle des Hotels/Lift Gangsterthema/ Fluchthema	1h, 35m, 07s- 1h, 35m, 17s Zimmer 413 Fluchthema	1h, 36m, 37s- 1h, 39m, 54s Zimmer 414/Zimmer 413 Stairway to the Stars
1h, 40m, 12- 1h, 40m, 27s Zimmer 413 Sugarthema	1h, 40m, 27s- 1h, 40m, 51s Zimmer 413 Stairway to the Stars	1h, 40m, 51s- 1h, 41m, 04s Zimmer 413 Andeutung des Sugarthemas
1h, 42m, 45s- 1h, 42m, 54s Zimmer von Spats Colombo Gangsterthema	1h, 42m, 54s- 1h, 43m, 04s Zimmer von Spats Colombo Verfolgungsmoti v	1h, 43m, 04s- 1h, 43m, 38s Zimmer von Spats Colombo/Am Gang Fluchthema

1h, 43m, 38s- 1h, 43m, 42s Lift am Gang/Lift in der Eingangshalle Deskriptionsmusik: Abwärtsbewegung des Liftes	1h, 43m, 42s- 1h, 44m, 10s Eingangshalle des Hotels Verfolgungsmot iv	1h, 44m, 10s- 1h, 44m, 23s Eingangshalle des Hotels Fluchtthema
1h, 44m, 23s- 1h, 44m, 30s Küche/Festsaal Verfolgungsmoti v	1h, 44m, 30s- 1h, 44m, 52s Festsaal Fluchtthema	1h, 48m, 25s- 1h, 48m, 52s Festsaal For He's a Jolly Good Fellow
1h, 49m, 09s- 1h, 49m, 20s Festsaal Gangsterthema	1h, 49m, 51s- 1h, 50m, 07s Eingangshalle des Hotels Verfolgungsmot iv	1h, 50m, 13s- 1h, 50m, 25s Eingangshalle des Hotels/Tanzsaal Some Like It Hot
1h, 50m, 28s- 1h, 52m, 13s Eingangshalle des Hotels/Tanzsaal I'm Through With Love (Gesang)	1h, 52m, 13s- 1h, 52m, 40s Tanzsaal I'm Through With Love	1h, 52m, 56s- 1h, 53m, 05s Tanzsaal Stairway to the Stars
1h, 53m, 05s- 1h, 53m, 09s Eingangshalle de Hotels Verfolgungsmot iv	1h, 53m, 09s- 1h, 53m, 20s Eingangshalle des Hotels Fluchtthema	1h, 53m, 20s- 1h, 53m, 22s Eingangshalle des Hotels Verfolgungsmot iv







## 8.2 Songtexte

### 8.2.1 “Runnin’ Wild” (Songtext)

“Runnin' wild,  
lost control,  
Runnin' wild,  
mighty bold,  
feelin' gay,  
boisterous too,  
carefree [carefree] mind  
all the time,  
never blue!

Always going,  
don't know where.  
Always showing,  
I don't care!  
Don't love nobody,  
it's not worthwhile.  
All alone,  
Runnin' Wild!”<sup>259</sup>

### 8.2.2 “Down Among the Sheltering Palms” (Songtext)

“Down among the sheltering palms  
Oh honey, wait for me  
Oh honey, wait for me  
Don't be forgettin' we've got a date  
Out where the sun goes down about eight  
How my love is burning, burning, burning

---

<sup>259</sup> <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/Running-Wild-104238.html>.

How my heart is yearning, yearning, yearning  
To be down among the sheltering palms  
Oh honey, wait for me

Just listen to this fabulous music!

OK, Let's sing again

Down among the sheltering palms  
Oh honey, wait for me  
Oh honey, wait for me  
Don't be forgettin' we've got a date  
Out where the sun goes down about eight  
How my love is burning, burning, burning  
How my heart is yearning, yearning, yearning  
To be down among the sheltering palms  
Oh honey, wait for me,

Wait for me.”<sup>260</sup>

### **8.2.3 “By the Beautiful Sea” (Songtext)**

“Joe and Jane were always together,  
Said Joe to Jane “I love summer weather,  
So let’s go to that beautiful sea  
Follow along Say you’re with me”  
Anything that Joe would suggest to her  
Jane would always think it was best for her  
So he’d get his Ford Holler ‘All aboard  
Gee! I want to be.’

---

<sup>260</sup> <http://tinchicken.com/songs/old/downamongthe.htm>.

Chorus:

By the sea, by the sea By The Beautiful Sea  
You and I, You and I Oh! how happy we'll be  
When each wave comes a'rolling in  
We will duck or swim And we'll float and fool around the water  
Over and under and then up for air  
Pa is rich, Ma is rich, so now what do we care?  
I love to be beside your side, Beside the sea,  
Beside the seaside By The Beautiful Sea.”<sup>261</sup>

#### **8.2.4 “I Wanna Be Loved By You” (Songtext)**

“I wanna be loved by you  
Just you and nobody else but you  
I wanna be loved by you alone  
pooh pooh bee doo!

I wanna be kissed by you  
Just you and nobody else but you  
I wanna be kissed by you alone

I couldn't aspire  
To anything higher  
Than to fill the desire  
To make you my own  
paah-dum paah-dum doo bee dum, pooooo!

I wanna be loved by you  
Just you and nobody else but you

---

<sup>261</sup> [http://www.clown-ministry.com/index\\_1.php/site/articles/by\\_the\\_beautiful\\_sea\\_song\\_lyrics](http://www.clown-ministry.com/index_1.php/site/articles/by_the_beautiful_sea_song_lyrics).

I wanna be loved by you alone

I couldn't aspire  
To anything higher  
Than to fill the desire  
To make you my own  
paah-dum paah-dum doo bee dum, pooooo!

I wanna be loved by you  
Just you and nobody else but you  
I wanna be loved by you alone  
paah-deeedle-eeeedle-eeeedle-eedum, poo pooo beee dooo.”<sup>262</sup>

#### **8.2.5 “Sweet Sue, Just You” (Songtext)**

“(Sweet sweet Sue sweet sweet Sue)  
Every little star above knows the one I love sweet Sue just you  
And the moon up high knows the reason why sweet Sue it's you  
No one else it seems ever shares my dreams  
And without you dear I don't know what I'd do  
In this heart of mine you live all the time sweet Sue just you  
[ piano - vibes ]  
(Every star above knows the one I love) it's you sweet Sue  
(And the moon up high knows the reason why) it's you sweet Sue  
Nobody else it seems ever shares my dreams  
And without you dear...  
You just you just you.”<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/I-Wanna-Be-Loved-By-You-104232.html>.

<sup>263</sup> <http://www.lyricstime.com/jim-reeves-sweet-sue-just-you-lyrics.html>.

### 8.2.6 “Stairway to the Stars” (Songtext)

“INTRO

There's a silver trail of moonlight leading upward to the sky  
And the night is like a velvet lullaby  
There's a heaven of blue  
And we'll go there, just you and I

Let's build a stairway to the stars  
And climb that stairway to the stars  
With love beside us to fill the night with a song

We'll hear the sound of violins  
Out yonder where the blue begins  
The moon will guide us as we go drifting along

CHORUS:

Can't we sail away on a lazy daisy petal  
Over the rim of the hill?  
Can't we sail away on a little dream  
And settle high on the crest of a thrill?

Let's build a stairway to the stars  
A lovely stairway to the stars  
It would be heaven to climb to heaven with you

(instrumental-chorus)

Let's build a stairway to the stars  
A lovely stairway to the stars  
It would be heaven to climb to heaven with you.”<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/s/stairwaytothestars.shtml>.

### 8.2.7 “For He’s A Jolly Good Fellow” (Songtext)

“For he's a jolly good fellow,  
For he's a jolly good fellow,  
For he's a jolly good fellow,  
Which nob'dy can deny.  
Which nob'dy can deny.  
Which nob'dy can deny.  
For he's a jolly good fellow,  
For he's a jolly good fellow,  
For he's a jolly good fellow,  
Which nob'dy can deny.”<sup>265</sup>

### 8.2.8 “I’m Through With Love” (Songtext)

“I'm through with love  
I'll never fall again  
Said adieu to love  
Don't ever call again  
For I must love you or no one  
And so I'm through with love

I've locked my heart  
I'll keep my feelings there  
I've stocked my heart  
with icy, frigid air  
And I mean to care for no one  
Because I'm through with love

Why did you lead me  
To think you could care?  
You didn't need me

---

<sup>265</sup> <http://kids.niehs.nih.gov/lyrics/jollygood.htm>.



For you had your share  
of slaves around you  
To hound you and swear  
with deep emotion and devotion to you

Goodbye to spring and all it meant to me  
It can never bring the thing that used to be  
For I must have you or no one  
And so I'm through with love.

I'm through with love,

Baby I'm through with love.”<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> <http://www.magistrix.de/lyrics/Marilyn%20Monroe/Im-Throught-With-L-o-v-e-104239.html>.



## 9 Lebenslauf

NAME: Nicole Walther

SCHULBILDUNG: Musikgymnasium Klagenfurt/Viktring  
Matura Juni 1999

STUDIUM: 1. Studienrichtung: Musikwissenschaft  
2. Studienrichtung: Theaterwissenschaft

STUDIENBEGINN: Herbst 1999

1. DIPLOMPRÜFUNG: Musikwissenschaft: mit Auszeichnung bestanden,  
14.11.2001  
Theaterwissenschaft: mit Auszeichnung bestanden,  
29.1.2002

AUSLANDSAUFENTHALT: Erasmus - Auslandssemester in Rom:  
Sommersemester 2002

SPRACHKENNTNISSE: Deutsch (Muttersprache)  
Englisch  
Italienisch  
Grundlagen in Spanisch  
Grundlagen in Portugiesisch

#### BERUFSERFAHRUNG:

- Organisatorische Tätigkeiten, Moderation und Referat für diverse Projekte des Cultural Research (Doz. Dr. Clemens Stepina), des iTi (Internationales Theaterinstitut der UNESCO-Zentrum Österreich; HR Dr. Helga Dostal) und der Gesellschaft für Musiktheater (Prof. Franz Eugen Dostal): Hertha Kräftner-Symposium (2006), Theatergespräche (2007), Leo Perutz-Symposium (2007), Rose Ausländer-Symposium (2008), Friedrich Heer-Symposium (2008)
- Tutorin bei Lehrveranstaltungen (Theorie des Spiels, Handlungstheorie) von Doz. Dr. Clemens Stepina am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien: Wintersemester 2005/2006-Wintersemester 2006/2007
- Italienische Handelskammer für Österreich in Wien: Übersetzertätigkeit, Marketing und Organisation: Mai 2005-Mai 2006
- Forschungsreise nach Brasilien im Zuge einer Lehrveranstaltung von Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann gemeinsam mit Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer: Februar 2005
- Mitarbeit bei der Organisation des Symposiums "African perspectives: pre-colonial history, anthropology, and ethnomusicology" am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, anlässlich des 70. Geburtstags von Gerhard Kubik: Dezember 2004
- Organisatorische Tätigkeiten für das Konzert „Straßenmusik in Wien“ im Wiener Volksliedwerk, im Rahmen einer Exkursionsübung im Sommersemester 2004
- Leiterin einer Theatergruppe in Wien: seit Herbst 2003
- Mitglied der Musikgruppe „Boom!Boom!Peluche“ (Elektro - Klassik - Pop - Trash - Musik) mit Auftritten im fluc, rhiz, in der fluc mensa und im Tanzquartier: seit Mai 2003
- Mitwirkende beim ethnologischen Internetradio Emap-FM: 2002-2003
- Betreuung von AuslandsstudentInnen im Rahmen von „Be A Buddy“ der Universität Wien: 2000/2001
- Mitarbeiterin der Kinderoper des Wiener Konzerthauses unter der Leitung von George Sanev: 2001/2002
- Mitgestaltung des Programmheftes für „Peter Pan“ an der Wiener Staatsoper in der Spielzeit 2000/2001 unter der Leitung von Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter
- Mitarbeiterin bei einer Kindertheatergruppe im Wiener Metropoltheater im Zuge einer Lehrveranstaltung von Dr. Johanna Marboe: 1999/2000